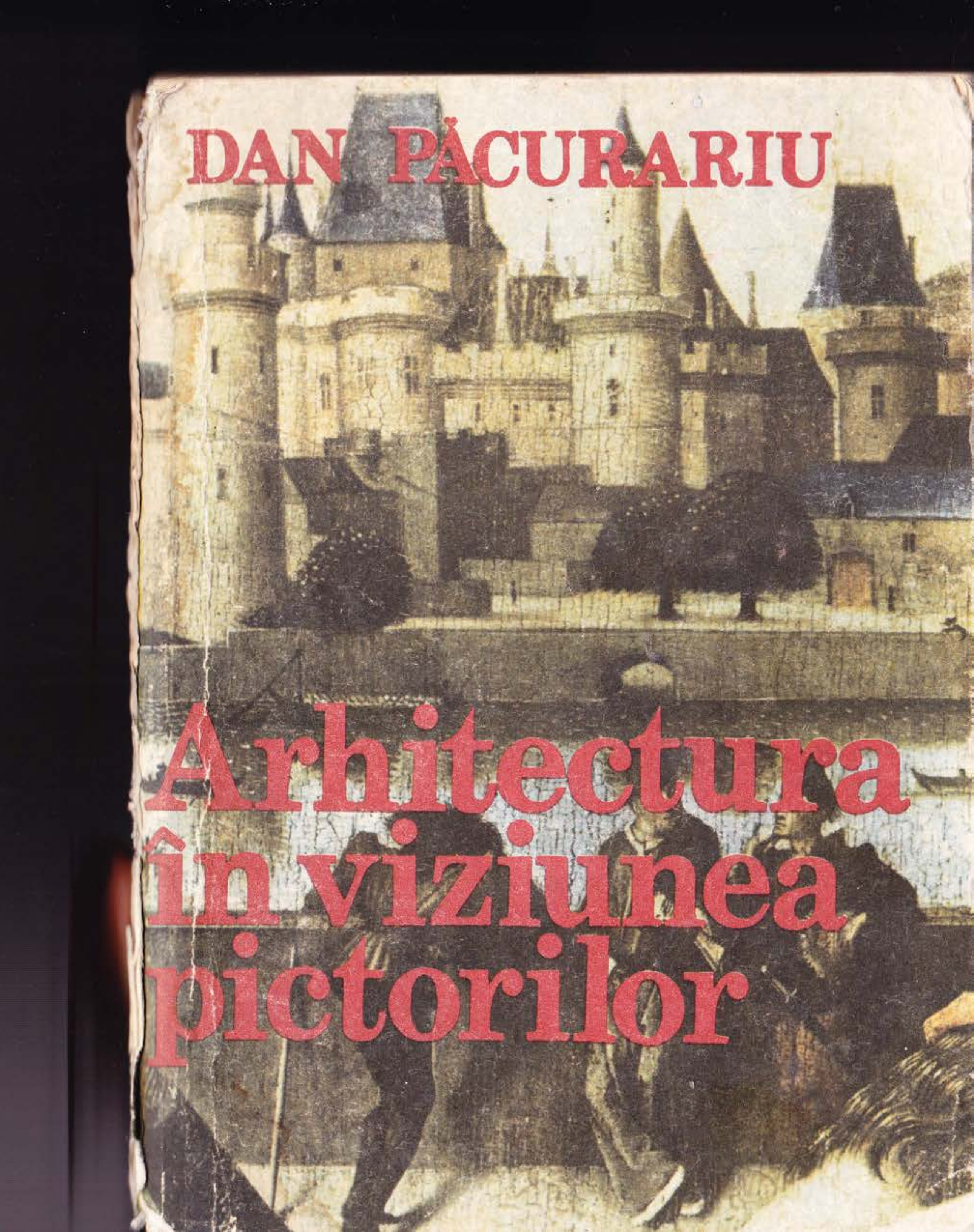

DAN PĂCURARIU
Arhitectura în viziunea pictorilor

„Reprezentarea arhitecturii în pictură
constituie unul dintre aspectele multiple
ale fuziunii dintre arte.
Dar urmărirea motivelor arhitecturale în pictură
oferă informații deosebit de valoroase
nu numai de ordinul strict
al exegezei istorice a picturii.
Lipsa, ori, dimpotrivă,
prezența în număr mai mare sau mai mic a construcțiilor,
configurația lor, modul de reprezentare,
trăsăturile lor stilistice dezvăluie
numeroase indicii cu privire
la înseși mișcările de idei în domeniul artistic,
la unele concepții filosofice
mai largi dintr-o anumită epocă."

DAN PĂCURARIU

EDITURA ALBATROS

ISBN 973-24-0147-8

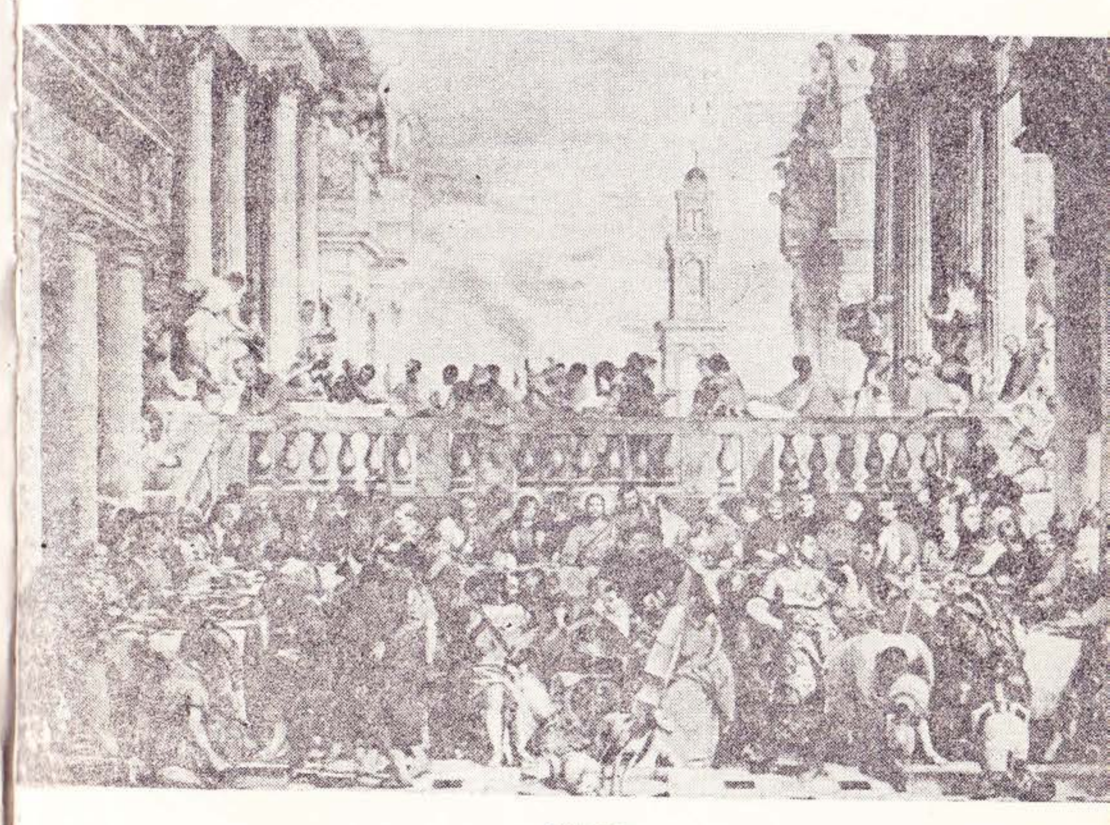
Lei 20,50

Coperta aparține autorului

I.S.B.N. 973—24—0147—8

Arh. **DAN D. PĂCURARIU**

ARHITECTURA ÎN VIZIUNEA PICTORILOR



EDITURA  ALBATROS

BUCUREȘTI 1990

Ilustrația copertei: *Le retable du Parlement* (școala franceză, secolul al XV-lea).
Ilustrația din pagina 3: *Nunta din Cana* de Paolo Veronese

SUMAR

CUVÎNT ÎNAINTE

Lucrarea de față își are originile într-un capitol din cartea noastră Arce stilistice, *intitulat* Motive arhitecturale în pictură. *Și acolo, ca și aici, ne propuneam să analizăm modul în care arhitectura a fost reprezentată în pictura diverselor etape istorice, în diferite țări. Deși la prima vedere s-ar părea că această cercetare ar urma, în linii mari, evoluția peisajului din artele plastice, este evident că un mare număr de peisaje — sau de fundaluri peisajere ale unor picturi cu o tematică variată — nu înfățișează elemente de cadru construit. Totodată, o bună parte din pictorii care nu au nimic comun cu pictura de* plein-air, *ce caută să reprezinte mari întinderi, oferă privitorului reprezentarea unor construcții deosebit de interesante.*

Urmărirea acestei teme în pictura secolelor XIII—XX oferă informații deosebit de valoroase nu numai de ordinul strict al exegezei istorice a picturii. Lipsa sau, dimpotrivă, prezența în număr mare a construcțiilor, configurația lor, modul de reprezentare, trăsăturile lor stilistice dezvăluie amănunte prețioase cu privire la însăși mișcările de idei în domeniul artistic, la unele concepții filozofice mai largi dintr-o anumită epocă.

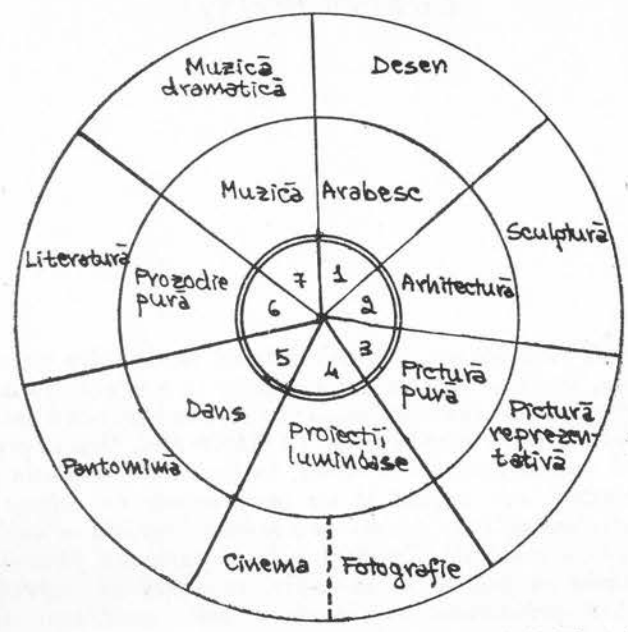
Reprezentarea arhitecturii în pictură constituie și unul dintre aspectele multiple ale fuziunii dintre arte. Joseph Segond și Etienne Souriau au studiat încă din 1947 această problemă a „corespondențelor" dintre arte, în care „nu se face diferență între artele majore și cele minore, între cele spațiale și cele temporale, conform unui sistem perpetual fără început sau sfîrșit — deci conform unor forme circulare" [1]:

Din tabel [2] *se vede că arhitectura se înfățișează ca o artă cu un conținut de abstractizare superior picturii „reprezentative", „figurative" — în care se urmărește, pe diferite căi, descrierea realității, într-o manieră recognoscibilă de către privitor, adică aceea care ne interesează pe noi și pe care*

---

[1] Cf. Dennis Huisman, *L'Esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963, pp. 115—116.

[2] Etienne Souriau, *La Correspondance des arts*, Flammarion, 1947.



1. Linii 2. Volume 3. Culori 4. Luminozități 5. Mişcări
6. Sunete articulate 7. Sunete muzicale

o vom analiza în această lucrare. Din sectoarele 1—2—3, în care elementele primare sînt „linii", „volume" și „culori", cu alte cuvinte generatoarele artelor vizuale „clasice" (pictura, desenul, sculptura, arhitectura), reiese că arhitectura se află față de sculptură (e vorba de artele care operează cu volume) într-o relație identică cu aceea dintre pictura pură — combinații nonfigurative de suprafețe colorate — și cea figurativă[1]. *Deci, reprezentarea bidimensională a arhitecturii (în suprafața tabloului) are ca rezultat tot o componentă esențială a operei de artă picturale.*

O însemnătate deosebită trebuie să atribuim și rolului documentar al imaginilor care evocă clădiri dispărute, locuri care și-au pierdut fizionomia originală, chiar dacă, așa cum am mai spus, aceste imagini nu formează de multe ori ansambluri coerente, definite ca atare, ele fiind desigur transfigurate deseori de personalitatea autorului și au doar rolul de decor.

În cele ce urmează vom trata ipostazele plastice ale arhitecturii bazîndu-ne pe teoria arcelor stilistice expusă pe larg în cartea noastră Arce stilistice[2]. *Goticul este privit ca etapa finală a Arcului medieval; Renașterea introduce un sistem nou de forme, care se va dezvolta ulterior în baroc, constituindu-se Arcul stilistic renascentist. Începînd cu secolul al XVII-lea, manifestarea stilurilor devine sincronă în majoritatea țărilor europene; pentru a accentua acest lucru, începînd de acum, în paralel cu tratarea în sistemul arcelor, se va recurge și la o împărțire pe secole. Se va considera că, în linii mari, Barocul acoperă perioada secolului al XVII-lea, Neoclasicismul (începutul Arcului difuz) cea mai mare parte a secolului al XVIII-lea. Secolul al XIX-lea este preponderent eclectic (diferite stiluri neo), o dată cu el încheindu-se arcul difuz.*

AUTORUL

[1] Pentru relația figurativ-nonfigurativ v. și Roman Ingarden, *Studii de estetică*, Editura Univers, București, 1978, pp. 194—206.
[2] Dan Păcurariu, *Arce stilistice*, Editura Albatros, București, 1987.

ARCUL MEDIEVAL ÎN ITALIA. ȘCOALA GOTICĂ

Fiecare epocă și fiecare stil artistic nu prezintă uniformitate; ele sînt alcătuite din elemente deseori contradictorii. Evul Mediu le are, de bună seamă pe ale sale. „Cînd lumea era cu cinci veacuri mai tînără, explică Johan Huizinga, toate întîmplările vieții aveau forme exterioare mult mai precis conturate decît acum. Între suferință și bucurie, între nenorocire și fericire, distanța părea mai mare decît ne pare nouă; tot ceea ce se petrecea în viața omului era nemijlocit și absolut, așa cum bucuria și suferința mai sînt și azi în mintea copiilor. Orice eveniment din viață, orice fapt, era înconjurat de forme definite și expresive, era înălțat pînă la nivelul unui stil de viață rigid, neclintit [...]. Boala contrasta mai puternic cu sănătatea; frigul aspru și întunericul înfricoșător al iernii erau un rău real. Onorurile și bogăția erau gustate mai profund și mai cu lăcomie, căci contrastau și mai violent decît acum cu sărăcia lucie și cu starea ticăloasă."[1] Fastului și îndrăznelii arhitectonice a catedralelor i se opunea confortul foarte precar al locuințelor obișnuite și chiar al reședințelor senioriale. Pompa procesiunilor și a turnirurilor contrasta cu modestia, dacă nu chiar cu sărăcia vieții cotidiene. O epocă în care San Francesco da Paola[2], Pierre de Luxembourg[3] și Dionisie Cartusianul[4] practicau o asceză severă și cînd nudul era un subiect cvasiinexistent în artele plastice ar trebui să ne apară ca fiind deosebit de austeră în moravurile vieții de zi cu zi. De fapt, însă, multe din divertismentele pe care și le îngăduiau nu numai oamenii de rînd dar și reprezentanții înaltei societăți erau adesea foarte deșucheate. Printre cele mai nevinovate se poate cita un *gadget* din parcul de agrement de la Hesdin, „ung engien pour mouillier les dames en marchant par dessoubz"[5]. Codul lui André le Chapelain recomandă tot felul de reguli

---

[1] Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, Editura Univers, București, 1970, p. 7.

[2] *Idem*, pp. 290—292.

[3] *Idem*, pp. 288—289; Jean Froissart, Ed. Kervyn, XIII, p. 40.

[4] *Idem*, pp. 294—296.

[5] Olivier de la Marche, *Mémoires*, Ed. Beaune et d'Arbaumont, 1883—1888, II, p. 350 și Johan Huizinga, *Op. cit.*, p. 169.

în dragoste, galante și curtenitoare, așa cum ne-am obișnuit din lectura romanelor cavalerești [1]. Dar rămînem surprinși găsind în aceeași perioadă poezii licențioase la Eustache Deschamps ori istorioare fără perdea la Boccaccio, ca să nu mai pomenim de modul în care vedea dragostea terestră un Odo de Cluny [2].

Un cercetător ca J. Lafitte-Houssat se miră de apariția și dezvoltarea acestor contradicții și în cadrul concepțiilor de ordin social: „Va trebui deci să explicăm, sau să încercăm să explicăm, aceste contradicții. Cum s-a putut ca, într-o epocă în care legea civilă punea femeile pe un plan inferior și subaltern, să fie posibil ca, în literatură, să se facă apologia aceleeași femei, care devine astfel un idol, căruia cavalerul și poetul îi sînt adoratori? Cum s-a putut ca într-o societate unde legăturile de familie sînt extrem de puternice și dretpurile bărbatului necontestate, femeile să fie libere să se întîlnească pentru a discuta galanterii și a da o consacrare oficială a ceea ce de fapt este un adulter?" [3]. Și enumerarea s-ar putea continua pe încă multe pagini.

Aceste manifestări centrifuge se manifestă și în cadrul vieții artistice. Nu trebuie deci să ne mirăm că același popor și aceeași epocă l-au dat și pe Van Eyck dar și pe Bosch. Una dintre contradicțiile artei medievale este decalajul dintre nivelul înalt de dezvoltare al arhitecturii și al picturii (ca și al sculpturii), luate separat, pe de o parte, și de relativa indiferență pe care pictura o arată în redarea arhitecturii, pe de alta. Pictura, gotică, într-o mai mică măsură decît cea bizantină, dar și ea totuși, nu creează un spațiu bine definit.

Iconografia în această epocă era formată în marea ei majoritate din scene sacre. Totodată, concepția religioasă a Evului Mediu era mult diferită de cea a Renașterii. O astfel de scenă nu putea să-și aleagă drept cadru realitatea terestră înconjurătoare, mult prea prozaică. Huizinga remarcă și el că scenele sacre, atunci cînd „își însușesc material imaginativ" și cînd „iau o formă precisă" în jurul căreia se cristalizează, pierd din caracterul misterios. „Teama de supranatural rezidă în neprecizarea reprezentării. [...] De îndată ce reprezentarea se conturează și se precizează, ia naștere un sentiment de siguranță și de familiaritate." [4] Reprezentări puțin familiare, care amplifică sentimentul necunoscutului și neexplorabilului, sînt și galeriile nesfîrșite de arătări monstruoase care populează lumea imaginilor din Evul Mediu și frecvent apar acolo unde nici nu te aștepți, în decorația catedralelor *(gargouilles)*, alăturate cu

[1] André le Chapelain, *De arte honeste amandi;* v. Henri I. Marrou, *Trubadurii*, Editura Univers, București, 1983, p. 137.
[2] Odo de Cluny, *Colationum*, lib. III, Migne CXXXIII, p. 556.
[3] J. Lafitte-Houssat, *Troubadours et cours d'amour*, Presses Univers taires de France, Paris, 1960, p. 7.
[4] Johan Huizinga, *Op. cit.*, p. 262.

nepăsare și ingenuitate statuilor destinate cultului, ori în scene pioase,[1]) la Orcagna sau Bosch. Și ele ilustrează perfect „permanenta dualitate a Evului Mediu care, chiar în cazul cercetării realității, evadează mereu spre regiuni îndepărtate și himerice și care-și păstrează, în cele din urmă, universalitatea" [2]. Să observăm că tot un decor impersonal — bolta cerească înnorată, opusă realității terestre — caracterizează și arta altei epoci de recrudescență a fervorii mistice — cea a Contrareformei, manifestată prin arta oficială a Manierismului tîrziu și a Contrareformei.

Un lucru asemănător putem afirma și despre reprezentarea perspectivală, destul de defectuoasă în secolelele XIII—XV. Concepția spațială scolastică de acum este mai degrabă bidimensională decît tridimensională [3]. Pe drept cuvînt Lazarev arată că desfășurarea compoziției se face „nu în adîncime cît pe verticală"[4]. „Ca un deșert mai mult decît peste măsură de întins, mai mult decît peste măsură de neted și de neumblat, în care duhul cu adevărat cucernic, întru totul curățit de vreo dragoste anumită, luminat de sus și înflăcărat cu putere, colindă fără să rătăcească și rătăcește fără să colinde, îngenuncheat între fericire și lecuit fără să îngenuncheze".[5] Ori „Repeziți-vă, inimă și minte și suflet în această prepastie fără fund a tuturor lucrurilor încîntătoare".[6] Huizinga observă și el, pe drept cuvînt, că „Aici apare mai întîi reprezentarea luminii, încă pozitivă, apoi cea a somnului, apoi cea a deșertului (spațialitatea închipuită în două dimensiuni) și în sfîrșit antitezele care se anulează reciproc. Imaginea deșertului (reprezentarea orizontală a spațiului) alternează cu cea a prăpastiei (reprezentarea verticală a spațiului)."[7]

[1] În programul iconografic de la Notre-Dame din Amiens figurează și unele reprezentări anecdotice precum *Vulpea predicînd găinilor* (în sculpturile stalelor). La St. Pol-Aurélien din Saint-Pol-de-Léon, tot în sculptura stalelor celebra *Rață cîntînd la clarinet.* Scene din viața cotidiană reprezentate cu mare naturalism găsim și în basoreliefurile de la baza portalurilor de la Saint-Jean din Lyon. Figuri și scene anecdotice și în frizele de la baza plastformei turnului sud de la Notre-Dame din Strasbourg.
[2] Jurgis Baltrušaitis, *Evul Mediu fantastic*, Editura Meridiane, București, 1975, p. 12.
[3] Cum privește Theodor Lipps o problemă asemănătoare: „...noi interpretăm totuși tridimensional reprezentarea bidimensională dintr-o imagine pictată sau desenată a obiectelor. Imaginea deplasată, din punctul de vedere al perspectivei, a unei case, de pildă, ne reprezintă o casă care, în sine, nu este deplasată din punctul de vedere al perspectivei. Și asta își are motivarea într-o asociație empirică. [...] În același mod, eu confer mărimea ei reală micii figuri desenate în fundalul tabloului, pe temeiul asociațiilor empirice. Și faptul acesta are din nou, pentru contemplarea estetică a tabloului, o importanță decisivă." în Theodor Lipps, *Estetica, contemplarea estetică și artele plastice*, Editura Meridiane, București, 1987, vol. I. p. 36.
[4] Viktor Lazarev, *Originile Renașterii italiene. Protorenașterea*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 83.
[5] Dionisie Cartusianul, *Opere*, I, p. XLIV (apud Johan Huizinga, *Op. cit.*, p. 348).
[6] Heinrich Seuse, *Leben*, Ed. K. Bihlmayer, *Deutsche Schriften*, Stuttgart, 1907, cap. 3, p. 14; cf. cap. 5, p. 21, rînd 3 jos (apud Johan Huizinga, *Op. cit.*, p. 349).
[7] Johan Huizinga, *Op. cit.*, pp. 348—349.

Un fenomen asemănător se petrece în pictura modernă — cea cubistă mai ales. Perspectiva liniară, la unul sau la două puncte de fugă, este abandonată în mod deliberat (nu s-ar putea spune că Braque, Picasso sau Lhote n-ar fi putut-o stăpîni), în scopul realizării unei viziuni noi asupra spațiului tridimensional care, în dorința celor mai avîntați cubiști, își propunea și surprinderea factorului temporal. O pic-tură gotică nu își desfășoară acțiunea într-un spațiu tridimensional în care să recunoaștem realitatea înconjurătoare, chiar și transpusă. De cele mai multe ori este vorba de moștenirea bizantină (celebrul *fond de aur)*, dar și atunci cînd apar, decorurile sînt schematizate la maximum. Bineînțeles că acest fapt se datorează — ca și perspectivele rudimentare, tehnica picturală de o excesivă liniaritate sau lipsa clar-obscurului — și mijloacelor tehnice sau cunoștințelor teoretice încă nedezvoltate pe deplin, pentru că e limpede că pe vremea lui Rembrandt se știau mai multe lucruri despre tehnica picturii ori despre perspectivă decît atunci cînd picta Cimabue. Dar tot așa de evident ni se pare și că explicarea stilisticii picturale medievale doar prin mai slaba dezvoltare a mijloacelor de expresie reprezintă o schematizare și o simplificare excesivă a problemei. Fiindcă este puțin probabil că o cultură care a inventat stilul gotic, realizînd una dintre cele mai mari revoluții în arhi-tectură, în care se plănuiesc și se realizează catedrale de dimensiuni gigantice, să se poticnească în rezolvarea unor probleme mai puțin complicate, vizînd tehnica picturală. Ar fi credem corect să vedem în pictura gotică nu doar insuficienta împlinire formală și o tehnică pic-turală care încă nu e deprinsă cu toate tainele meseriei, ci și expresia firească a unei mentalități colective [1], ca și în cazul redării personajelor în atitudini statice, spre deosebire de cele în mod progresiv mai dinamice, din Renașterea tîrzie sau din Baroc, lucru de care ne-am ocupat pe larg în lucrarea noastră *Arce stilistice* [2]. „In aprecierea Fizicii și a Metafizicii aristotelice, gîndirea medievală tinde să identifice perfecțiunea cu imobilitatea. A fost de domeniu comun de-a lungul întregului Ev Mediu

[1] După Panofsky, „Artistul rămîne [...] prizonier al posibilităților sale, istoricește și psihologicește vorbind, limitate; Polygnot nu a pictat peisaje naturaliste, nu fiindcă le-ar fi respins din motivul că « nu i s-ar fi părut frumoase », ci fiindcă nu și le-ar fi putut imagina vreodată; fiindcă el, ca urmare a unei necesități anterior existente propriei lui voințe psihologice, nici nu putea dori altfel de peisaje, decît cele nenaturaliste"e (V. Erwin Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*", Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin, 1964; apud Lorenz Dittmann, *Stil, simbol, structură*, Editura Meridiane, București, 1988, p. 163). O idee altfel formulată, dar care vine în sprijinul celor spuse de noi, găsim la Ferdinand Brunetière, care spune în treacăt că pentru pictorii primitivi „pictura înainte de a exista pentru sine sau pentru a fermeca privirea, înainte chiar de a fi o artă, este un act de pietate, un mijloc de educare morală..." (în F. Brunetière, *Evoluția, criticii de la Renaștere pînă în prezent*, Editura enciclopedică română, București, 1972, p. 31).

[2] Dan Păcurariu, *Op. cit.*, pp. 16—21 și 66—67.

definiția aristotelică a mișcării ca *actus imperfecti*."[3] Pe lîngă slaba cunoaștere a legilor mișcării, găsim deci și o inerție conceptuală generată de faptul că lumea medievală, statică și agnostică, era hotărît diferită de cea barocă, avidă de cunoaștere și în permanentă dezvoltare. Spațiul „impersonal" baroc, cerul învolburat și prin excelentă dinamic (dinamice sînt și atitudinile personajelor), diferă deci de cel „impersonal" gotic cu fondul de aur esențialmente static.

Acesta este, credem, una din cauzele principale ale bidimensionalității, ale relativei lipse de profunzime spațială a picturii medievale față de cea renascentistă. La rîndul său Wölfflin observă că „Dacă facem abstracție de unele soluții hibride, la care a ajuns secolul al XV-lea, obținem și aici două tipuri diferite de reprezentare, tot atît de distincte ca și stilul linear de cel pictural. Se poate pune însă întrebarea dacă e vorba de două stiluri diferite, fiecare cu valoarea sa proprie, de neînlocuit, sau dacă nu cumva imaginea în adîncime nu aduce decît un surplus de mijloace de redare a spațiului, fără ca prin aceasta să devină un mod de redare esențialmente nou? Socotim că a doua ipoteză nu e valabilă, deoarece aceste două noțiuni constituie contraste de ordin foarte general, desigur mai înrădăcinate și mai ușor de urmărit în domeniul decorației, decît în cel al imitației, care nu e în măsură să le explice în întregime prin propriile ei posibilități. Ceea ce importă nu e atît măsura adîncimii în spațiul reprezentat, cît gradul de elocvență al acesteia."[2]

Din acest punct de vedere, dar și în principal din acela al schimbării sistemului de forme, îl putem considera pe Fra Angelico (1387?—1455?) ca fiind ultimul pictor gotic (cu toate că așa cum spune Berenson, lui îi aparține primul peisaj identificabil din istoria picturii — vederea din Cortona a lacului Trasimeno [3]) și pe Masaccio (1401—1428) primul maestru ce adoptă sistemul formal renascentist și pentru că el a „integrat omul în mediul care i se potrivește, realitatea terestră[4]." Această schimbare rapidă are loc pe la 1425—1450 și marchează de fapt încheierea arcului stilistic medieval și începutul celui renascentist, Perioada corespunde perfect cu cea din arhitectură. Brunelleschi, ultimul mare arhitect gotic și totodată primul mare arhitect renascentist proiectează în 1420 cupola de la Santa Maria del Fiore din Firenze într-un stil gotic evident; arcul generator este un arc frînt, construcția ei se bazează pe nervuri subțiri și are o dublă structură, fiind formată din două calote suprapuse.[5]

[1] E. Castelli, *Il demoniaco nell'arte*, Milano-Firenze, 1952, p. 26 (apud E. Battisti, *Antirenașterea*, Editura Meridiane, București, 1983, I, p. 81).

[2] Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 80.

[3] Bernard Berenson, *Pictorii italieni ai Renașterii*, Editura Meridiane, București, 1971, p. 85.

[4] Fred Bérence, *Renașterea italiană*, Editura Meridiane, București, 1969, vol. I, p. 204.

[5] John Julius Norwich, *Le grand livre de l'architecture mondiale*, Elsevier, Paris/Bruxelles, 1978, p. 145 și Carlo Perogalli, *Storia dell'architettura*, Görlich Editore, Milano, 1964, vol. II, p. 666.

Dar în același timp, sau imediat după aceasta, Brunelleschi începe construirea la Firenze a unor alte clădiri, într-o manieră nouă, bazată pe limbajul formal antic: *Spedale degli Innocenti* din Piazza Santissima Annunziata (1419), *San Lorenzo* (1421), *Cappella de'Pazzi* (1429) de lîngă Santa Croce, *Santo Spirito* (1434).[1]

Și în restul Europei datele de schimbare a sistemului morfologic în pictură și arhitectură coincid. În Franța, Renașterea începe să pătrundă cu vigoare după expediția lui Charles al VIII-lea în Italia pentru cucerirea orașului Napoli (1494 dată ce coincide cu căderea familiei Medici din Firenze) și după sosirea unor artiști italieni de renume ca Leonardo da Vinci (1452—1519), Primaticcio (1504—1570), Rosso (1494—1540), Benvenuto Cellini (1500—1572), Sebastiano Serlio. Atît pictura cît și arhitectura suferă schimbări în aceeași perioadă, pe la 1540—1550. Aceeași situație și în Flandra, unde încă de la 1480 apare un fenomen de criză în pictură, care atinge apogeul pe la 1535—1540, consecințele fiind, atît în pictură cît și în arhitectură, introducerea manierei „italianiste" [2].

Fenomenul de îmbogățire formală este evident în ambele arte: pictura lui Cimabue (1240—1302) și a lui Giotto (1266?—1337) este în mod clar mai laconică, mai epurată și mai sobră decît cea de la sfîrșitul perioadei gotice — Avanzo (1370?—1400), Altichiero (1330?—1395), Fra Angelico Același lucru se poate spune și despre monumentele goticului „tîrziu" italian — Orvieto, Siena, Milano, (domul), Santa Maria della Spina din Pisa, la care bogăția decorației este mult mai mare decît la cele „incipiente", San Martino al Cimino, Fossanova, Casamari, Crema, Santi Vincenzo e Anastasio din Ascoli Piceno, Sant'Andrea din Vercelli. Lucrul este încă și mai vizibil în Franța: monumentele primei faze gotice (sec. XII, Noyon, Champeaux, Notre-Dame din Paris, Laon, St.-Denis, Voulton) sînt mult mai reținute în decorație decît cele din faza finală, flamboyantă — Abbeville, St.— Riquier, Lepine, Brou, St.— Maclou din Rouen, St.-Nicolas-du-Port, St.— Esprit din Rue etc. De asemenea sînt ușor de comparat staticitatea și masivitatea telurică a formelor la Giotto sau, în cazul unei creații arhitecturale, la Notre-Dame din Noyon, comparate cu elanul ascensional, cu dinamicitatea lui Fra Angelico, respectiv la Saint-Ouen sau Saint-Maclou din Rouen. Mai putem spune că arhitecturile pictate de Giotto și, în general, de maeștrii din Duecento și începutul Trecento-ului sînt cu mult mai simple și mai statice decît cele de la sfîrșitul Trecento-ului și începutul Quattrocento-ului, adică atunci cînd sistemul de forme medieval este abandonat.

[1] În arhitectură, schimbarea sistemului morfologic este și mai vizibilă; arcele frînte, decorațiile gotice (cheile de boltă, croșetele, garguiele etc.) sînt înlocuite cu arce în plin cintru și decorații *à l'antique* (frize, baluștri, ove, console etc.). V. Franz Sales Meyer, *Ornamentica*, Editura Meridiane, București, 1988, și P. Esquié, *Ornamentation pratique*, Charles Schmid Editeur, Paris.

[2] Paul Philippot, *Pictura flamandă și Renașterea italiană*, Editura Meridiane, București, 1975, pp. 206—235.

***

În Duecento, atunci cînd apar, reprezentările arhitecturale sînt excesiv stilizate. La un Pietro Cavallini (1250—1330), de exemplu, aproape că nu există deosebire între acestea și piesele de mobilier. Astfel în *L'Annonciazione* (1291), de la Santa Maria in Trastevere din Roma, vedem un tron monumental, reprezentat fără puncte de fugă, care are în centru obișnuita arcadă romanică susținută de console și încununată de un acoperiș în două ape. El este însă încadrat de două turnuri cu arcade suprapuse, de asemenea romanice, și care contribuie ca ansamblul să se asemene unei fațade de clădire, scoasă din scară, ceea ce a fost, poate, în intenția autorului, care s-a gîndit să reprezinte mai degrabă o construcție decît un tron [1]. Orice se poate spune despre construcțiile (mai bine zis fragmentele de construcții) din Duecento și chiar de cele mai multe ori din Trecento numai că ele contribuie la a da scară compoziției nu. În *Prezentarea la templu* (1291), tot de Pietro Cavallini și tot la Sta Maria in Trastevere, apar în stînga și în dreapta două structuri ciudate, lungi și subțiri, de-a dreptul filiforme, doar cu puțin mai înalte decît oamenii, iar cea din stînga tot atît de subțire ca și un corp omenesc. Noutatea constă în faptul că ele capătă pentru prima oară volum. În centru avem un *ciboriu* (putem găsi în Italia și azi o mulțime de astfel de realizări, cum este cel romanic de la Sant'Apollinare in Classe din Ravenna [2]), tip de baldachin care revine frecvent în iconografia medievală italiană: în *Prezentarea la templu* (1296?) a lui Jacopo Torriti (?) de la Santa Maria Maggiore din Roma în *Viziunea lui Augustin și a lui Guido d'Assisi*(cca 1317) din Cappella Bardi de la Santa Croce din Firenze, în marea *Madonă* (cca 1310) de la Uffizi, ambele de Giotto, la Taddeo Gaddi (1300?—1366) etc.

Toate dau impresia de mobilier, deși este evident că ele au fost redate cu intenția de a reprezenta clădiri. Cum scenele de interior predominau în această perioadă, mulți specialiști văzînd chiar în arta școlii romane a lui Cavallini arta în care interiorul capătă o mare răspîndire [3] putem spune că acum nu se pictează clădiri propriu-zise, și atunci cînd

[1] Moda mobilierului cu aspect de clădire a persistat pînă tîrziu. Să ne amintim de anumite bufete Renaissance sau Biedermeier, sau de unele piese de mobilier ale lui Schinkel, Thomas Sheraton, Pelagio Palagi sau David Roentgen. Totuși în sprijinul afirmației noastre este, însă, și lucrarea Maestrului delle tempere francescane (Pietro Orimina?), cunoscut în jurul anului 1340, *San Nicola di Bari restituind copilul părinților*. Aici, banchetul care are loc este clar că nu se poate desfășura decît sub porticul clădirii, deși acesta privit separat, ar putea fi luat drept un tron sau un jilț.

[2] Virgil Vătășianu, *Istoria artei europene*, Editura Meridiane, București, 1967, vol. I, p. 126 și fig. 142.

[3] Viktor Lazarev, *Op. cit.*, p. 221; Erwin Panofsky, *Die perspektive als „symbolische Form"*.

totuşi acestea apar ele sînt fragmente de clădiri, grupate astfel încît ele formează entităţi separate în jurul personajelor cărora le subliniază importanţa şi pe care de multe ori le detaşează, avînd chiar rolul plastic de întregire a efectului nimbului [1], cît şi pe acela simbolic, „întruchipînd noile idealuri ascetice" [2]. Artiştii nu doresc prea mult să înfăţişeze iluzionist construcţiile, ci ele joacă mai mult un rol secundar, de subliniere a importanţei unor personaje şi de închidere a unor spaţii goale supărătoare. Racursiul şi perspectiva sînt de un tip special numit *Teilungskonstruktion* [3], unde punctele de fugă sînt distribuite pe o dreaptă. Volumele sînt reprezentate aproape axonometric, ele nu „stau" prea bine pe sol şi toate tipurile de decoraţii arhitecturale sînt pictate în culori pe care astăzi nu ştim dacă să le numim naive sau extravagante: bleu, roz, vernil, auriu, violet deschis, bej, nuanţe în general pastelate şi diluate. „Pretutindeni, scrie Lazarev, se simte prelucrarea creatoare a vechii scheme sub acţiunea studierii realităţii însăşi. Dar întrucît perspectiva nu se baza în Trecento pe un fundament strict ştiinţific, ea prezintă totdeauna un element de fortuit. De aceea ar fi în zadar să se caute în ea un punct unic de fugă, verificabil matematiceşte, sau o unică linie a orizontului. De obicei, artiştii acţionează pe propria răspundere, dînd, pe măsura posibilităţilor, o construcţie perspectivală cît se poate de justă (în aceasta reuşesc îndeosebi Giotto şi Maestrul Sf. Cecilia). Dar cel mai adesea ei alunecă pe panta receptării fărîmiţate a perspectivei (ca de pildă Duccio) şi atunci nu reuşesc să depăşească acea prezenţă a cîtorva puncte de fugă pe care Giotto a ştiut să o neutralizeze cît se poate de bine. [. . .]" [4]

Delimitarea între spaţiul interior şi cel exterior, la începutul perioadei, nu este prea riguroasă. De regulă, atunci cînd trebuie să se reprezinte un interior, casa apare întocmai ca o machetă căreia i s-a scos peretele dinspre privitor. Aşa, de pildă, la Mestrul Sf. Cecilia (?) la Uffizi, Firenze, în cazul scenelor care însoţesc imaginea centrală (cca 1300—1304), *(Valerius întorcîndu-se la soţia sa Cecilia, Cecilia convingîndu-l pe fratele lui Valerius să se convertească, Convertirea fratelui lui Valerius* [5]). O manieră asemănătoare la San Francesco d'Assisi (biserica superioară), unde Inocenţiu al III-lea doarme adăpostit de o construcţie pe jumătate cameră, pe jumătate baldachin, cu un acoperiş fragmentat şi, bineînţeles, deschisă spre privitor [6]. În stînga, aplecată spre

[1] Alois Riegl, *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien, 1901, p. 214; Max Dvořak *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1924, pp. 85—86.

[2] Viktor Lazarev, *Op. cit.*, p. 213.

[3] Kern, *Perspektive und Bildarchitekturen bei Jan Van Eyck*, „Repertorium für Kunstwissenschaft", 1912, şi Viktor Lazarev, *Op. cit.*, pp. 208—209.

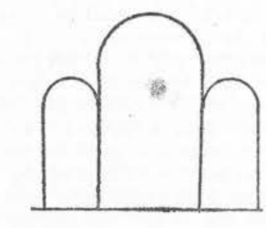
[4] Viktor Lazarev, *Op. cit.*, p. 227.

[5] În aceasta din urmă apare o absidă acoperită cu un *cul-de-four*.

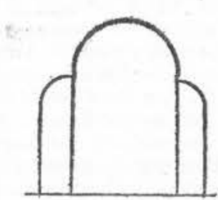
[6] Ca şi în *Annonciazione* (Louvre, Paris) a lui Bernardo Daddi (?—1348).

partea dreaptă apare bazilica şi turla ei, sprijinită de San Francesco. În acelaşi loc, în scena *Izgonirea demoniilor din Arezzo* (cca 1300—1305), se încearcă un fel de vedere panoramică a oraşului [1] (este clar însă că artistul n-a urmărit asemănarea cu realitatea, ci a zugrăvit un oraş imaginar), înconjurat de ziduri crenelate, care însă sînt doar puţin mai înalte de un stat de om şi care urcă pe o înălţime abruptă într-un asemenea mod încît casele par puse unele peste altele (fig. 1). La stînga, redată mai bine, chiar cu o grijă deosebită pentru prezentarea unor detalii, ca ferestre bifore, mici arcaturi ş.a., se vede partea absidală şi turnul unei biserici. Detalierea părţii din stînga contrastează ciudat cu simplificarea accentuată a caselor din aşa-zisul Arezzo, probabil cu intenţia de a sublinia faptul că acestea sînt mai îndepărtate. Chiar şi mai tîrziu, spre sfîrşitul secolului al XIV-lea şi începutul secolului al XV-lea, reprezentările oraşelor sînt destul de fanteziste şi nu urmăresc în nici un fel asemănările cu realitatea; aşa bunăoară, la Spinello Aretino (1340?—1410), în frescele tîrzii pictate în primul deceniu al veacului la Palazzo Publico din Siena, în care nu recunoaştem de fel vreo vedere care să ne sugereze cît de cît Cetatea Eternă.

Cîteodată, întrepătrunderea spaţiului exterior cu cel interior se face prin secţionarea unei construcţii întregi, ca în *Moartea fratelui Augustin şi vedenia lui Guido d'Assisi* (cca 1300—1305), tot din San Francesco din Assisi, unde o construcţie bazilicală cu trei nave este secţionată transversal, pentru a se putea urmări ce se întîmplă înăuntru. Se observă că nu este vorba de trei nave, una principală şi două laterale, secundare, ci o navă principală şi două jumătăţi [2] de nave externe, secundare (fig. 2a şi 2b.) Aşadar, în locul secţiunii obişnuite:



apare o secţiune de tipul:



[1] V. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Renaşterea — Umanismul şi dialogul artelor*, Editura Albatros, Bucureşti, 1971, p. 88.

[2] Tipul se numeşte *construcţie cu bolţi în „sfert de cerc"*, frecvent în Auvergne, în Midi şi în Puglia (Carlo Perogalli, *Op. cit.*, vol. II, pp. 576 şi 587). În Auvergne olta „în sfert de cerc" apare cel mai frecvent, în colaterali sau în tribunele situate deasupra navelor laterale — la Notre-Dame-du-Port din Clermont-Ferrand, la St.— Etienne din Nevers, Châtel-Montagne, şi, în general în construcţiile religioase de mari dimensiuni din această regiune. Dar ea poate fi întîlnită şi în provinciile învecinate, în special în sud (Saint-Just din Valcabrère. Saint-Cyriaque din Saint-Béat, Unac, Sainte-Foy din Conques, St.-Paul-Trois-Châteaux, St.— Trophime din Arles, St.— Gaudens, St.— Sernin din Toulouse etc.). v. şi Marcel Aubert, Simone Goubet, *Cathédrales et abbatiales romanes de France*, Arthaud, Paris, 1965, p. 330.

Trebuie semnalat modul naiv de reprezentare a porțiunii secționate. Astăzi, în secțiunile de arhitectură, se pośează sau se hașurează plinurile secționate (delimitate de linii mai groase). Bineînțeles că nu așa putea să procedeze pictorul de la Assisi, care nu pornise cu gîndul să realizeze un proiect de arhitectură, nemaivorbind că pe la 1300 nici nu se putea discuta despre reguli de prezentare grafică. Stabilind deci această interrelaționare a spațiului interior cu cel exterior în modul cel mai simplu, adică prin secționarea clădirii și îndepărtării porțiunii secționate dinspre privitor — lucru care constituie una din caracteristicile picturii din Duecento și chiar din Trecento — artistul s-a străduit să „decoreze", cum s-a priceput mai bine, chiar zonele secționate, tratînd toată porțiunea tăiată ca un plin și realizînd parcă o nouă fațadă pe secțiune, șarpanta nemaiapărînd.

Devansînd cu circa jumătate de secol, în *Intrarea în templu* (fig. 2c) de la Santa Croce din Firenze a lui Taddeo Gaddi este pictată tot o bazilică (aici însă cu navele laterale întregi), tot într-o axonometrie aproximativă; acum și navele laterale sînt deschise spre exterior, interiorul este mai vizibil, iar ferestrele zonei centrale au forma de *oculus*-uri [1]. Bazilica stă pe mai multe postamente ce seamănă mai curînd cu niște *cassoni* decît cu elemente masive de arhitectură. De la sine înțeles că fiecare are alt punct de fugă. Treptele monumentale își schimbă de trei ori direcția, avînd ca efect atenuarea impresiei de perspectivă. În partea dreaptă o loggia care seamănă foarte bine cu *Loggia dei Lanzi* din Piazza della Signoria. De fapt, pictura lui Taddeo Gaddi, realizată pe la 1340, este anterioară loggiei lui Benci di Cione și Simone Talenti

---

Credem că dezvoltarea în Italia a bolților „în sfert de cerc" s-a făcut pe baza modelelor franceze. De altminteri chiar San Francesco din Assisi este inspirată în mod direct de Saint-Maurice din Angers, la rîndul ei derivată din construcțiile de cult romanice din sud-vestul Franței cu cupole dispuse în filă (St.-Pierre din Angoulême, Fontevrault, Gensac-la-Pallue, St.-Etienne din Périgueux, Souillac, Solignac, Bourg-Charente, Sainte-Marie-aux-Dames din Saintes, St.-Jean-de-Côle etc.). Între clădirea italiană și modelul ei angevin asemănările sînt foarte mari atît în plan cît și în configurația spațiului interior. Intervin doar cîteva diferențe mai importante *a)* la Assisi s-a recurs la formula unui edificiu format dintr-o construcție inferioară joasă asemenea unei cripte și o construcție superioară principală; *b)* transeptul este deplasat cu o travee spre cor; *c)* elevația navei este ușor simplificată, în registrul de jos nemaiapărînd arcatura de la Angers *d)* fațada nu mai este flancată de turnuri (este adevărat că și la Angers turnurile vestice au fost construite mai tîrziu — între 1518 și 1525, iar cel central, operă a lui Jean de Lespine, în 1525).

[1] *Oculus*-ul apare rar în arhitectura romanică din Firenze. Fațada de la San Salvatore (sfîrșitul secolului al XII-lea, începutul secolului al XIII-lea) posedă un *oculus*. Predomină deschiderile dreptunghiulare sau surmontate de arc în plin cintru (San Miniato, Baptisteriul, Collegiata din Empoli). *Oculus*-ul se va generaliza de-abia în perioada gotică (Santa Maria Novella, Santa Maria del Fiore) ajungînd la sfîrșitul ei să fie un element caracteristic la Brunelleschi. V. Viktor Lazarev, *Op. cit.*, p. 98; Salmi, *L'architettura romanica in Toscana;* Carlo Perogalli, *Op. cit.*, vol. II, pp. 563—566, 647—650, 666—669; Amedeo Storti, *Firenze*, Editura A. Storti, Venezia, 1962—63, pp. 29—30, 74 și 79.

(începută în 1376). Acest tip de construcție apare însă des în Italia centrală în epoca gotică (Loggia della Mercanzia din Bologna) și în Renaștere (Loggia della Mercanzia din Siena; Loggia del Mercato Nuovo din Firenze) [1]. Se observă că, fără să aducă mari noutăți în domeniul perspectivei geometrice sau atmosferice, Taddeo Gaddi realizează o mai mare unitate stilistică, o mai mare coeziune a părților componente, precum și o mai accentuată profunzime spațială, chiar dacă nu se ajunge la întrepătrunderea fluentă de planuri care caracterizează pictura matură.

Insistăm în mod special asupra reprezentării neconvenționale a materialelor, care denotă indiferența autorilor pentru asemănarea cu realitatea. Bosajul zidurilor nu apare niciodată. Culoarea e așternută în tente plate, fără umbre sau clarobscur. Se aleg nuanțe dintre cele mai ciudate, mai ales înainte de Giotto [2]. Cu toate acestea, formele au monumentalitate și, ceea ce este și mai important, valoare tactilă [3], chiar și înainte de apariția lui Giotto, cu toate culorile ciudate alese pentru zugrăvirea edificiilor (într-un panou aparținînd școlii sieneze, pictat pe la 1280, care înfățișează *Viața lui San Giovanni*, aflat la Pinacoteca din Siena, ele sînt de culori mov, verde aprins, vermillon, oranj pe un fond auriu). Dacă stabilim convenția că edificiile din tablou nu vor să reprezinte niște clădiri adevărate din cărămidă sau piatră, aflate în raporturi reale de mărime cu ființele omenești, ci doar niște obiecte de anturaj fără nume, ele prind de-o dată mai multă viață [4]. Stîncile „de carton" capătă și ele un farmec aparte [5]. Stilizarea nu este niciodată supărătoare, nici chiar în picturi ca *Eliberarea din temniță a lui Pietro din Assisi* (1300—1305, San Francesco, Assisi), a Maestrului Sf. Cecilia, unde casa din stînga (cu turn) este un simplu contur al elevației, în care

---

[1] Loggia nu apare doar ca o construcție izolată, ci, în varianta galeriei deschise pe o latură sau a porticului, este caracteristică pentru arhitectura italiană. Pare posibilă și filiația cu *chiostro-ul* medieval. În forma integrată unei clădiri mai mari, o găsim în toată Italia, începînd cu epoca romanică (Sant' Iacopo Soprarno din Firenze) și continuînd în cea gotică (Palazzo del Comune din Piacenza, Ca d'Oro din Venezia, Bargello din Firenze — loggia acestuia din urmă fiind construită de autorul Loggi-ei dei Lanzi, Benci di Cione) pentru a cunoaște maxima răspîndirii în Renaștere. O întîlnim timpuriu și în Franța, la Castelul din Tarascon, lucrare atribuită lui Francesco Laurana.

[2] Lionello Venturi, *Introduzione a l'arte di Giotto*, p. 53.

[3] Bernard Berenson, *Op. cit.*, pp. 71—77.

[4] Berenson se referă la un fenomen asemănător cînd dă următoarea explicație: „Prin artă se acordă un mai mare coeficient de realitate obiectului reprezentat și aceasta odată cu bucuria ce decurge din trăirea unui proces psihic accelerat și cu sentimentul înviorător al unei sporite capacități de percepție" (Bernard Berenson, *Op. cit.*, p. 71).

[5] Decorul pietros care seamănă mai curînd cu niște mulaje se menține, chiar pînă pe la începutul Cinquecento-ului, la un pictor cu o tehnică solidă și matură, ca Giovanni Bellini (1430—1516). Cennino Cennini în *Tratatul* său sfătuia pe artiști care voiau să înfățișeze munți cît mai „real" să aleagă pietre mari și necioplite și să le deseneze cu grijă (Fred Bérence, *Op. cit.*, vol. I, p. 112). Despre importanța în artă a formelor anorganice, v. Alois Riegl, *Historische Grammatik der Bildenden Kunste*, Graz-Köln, 1966, pp. 75—76.

sînt pictate numeroase fante dreptunghiulare, unele lîngă altele, sau în *Santa Margherita* (cca 1315), atribuită aceluiași maestru, aflat la Santa Margherita a Montici, și în care autorul se mulțumește să înfățișeze niște paralelipipede în care sînt practicate deschizături dreptunghiulare întunecate.

În operele sale de maturitate *(Prezentarea la templu)*, dar mai ales, în picturile realizate la Napoli,[1] Pietro Cavallini face un pas înainte în dezvoltarea arhitecturii iluzioniste. Astfel în *Martirul lui San Sebastiano la Porta Latina* (1308–1309, Cap. Brancacci, San Domenico, Napoli), autorul relevă o grijă deosebită în redarea aspectelor arhitectonice. Cetatea reprezentată pe fundal și purtînd o oarecare culoare locală, are în mijlocul ei un turn crenelat, flancat lateral de alte două turnuri mai mici, cu ferestre în plin cintru admirabil realizate. Coloritul este mai natural decît în operele sale anterioare. La fel, în *Noli me tangere*, panoul din partea de jos reprezintă, schematizat, o splendidă cetate, în față cu două turnuri acoperite iar în spate cu trei turnuri crenelate, așezată pe un deal, între două stînci. Construcția e surprinzător de bine redată în perspectivă și cu grijă pentru proporții, menținîndu-se însă aerul de cetate ireală, plăsmuită de închipuirea autorului.

Cetatea prezintă început de relief; clar-obscur-uri care reușesc într-o oarecare măsură să „spargă" planul pentru reliefuri (cele două turnuri de la intrare) și să-l „împingă" pentru porțile care se găsesc mai departe (turnul central). Este cu atît mai ciudat cu cît tot în această perioadă, tot la Cappella Brancacci, arhitecturile reprezentate sînt plane și fără relief. Această cetate este o variantă amplificată a alteia care apare într-un mozaic al lui Cavallini, *Adorația Magilor* (1291) de la Santa Maria in Trastevere din Roma[2].

Tehnica de lucru nouă, grija pentru perspectivă, o nouă concepție asupra spațiului, folosirea pentru prima dată a clarobscurului l-au propulsat pe Cavallini dinspre bizantinism spre goticul timpuriu și spre perioada modernă a picturii, fără însă ca să reușească trecerea barierelor înguste ale Evului Mediu, salt pe care, folosind moștenirea maestrului, l-a încercat și Giotto[3]. Pictor și arhitect în celași timp, confruntat în permanență cu probleme privind volumele, perspectiva și organizarea spațiului, Giotto face primul pas hotărît în direcția înlăturării efectului de bidimensionalitate, atît de accentuat în scenele din Duecento. El a creat pentru figura tridimensională o ambianță „reală", în limitele căreia omul a căpătat posibilitatea să se miște liber și să stea cu picioarele pe pămînt"[4]. Comparînd cu imaginile cele mai izbutite

[1] Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Ugo Bozzi, Roma, 1970, pp. 21–22.
[2] Ferdinando Bologna, *Op. cit.*, pp. 21–22, pl. III
[3] V. și Ferdinando Bologna, *Op. cit.*
[4] Viktor Lazarev, *Op. cit.*, p. 269.

din Duecento, ceea ce sare în ochi mai întîi este rigoarea compoziției[1]. Aceasta era, de foarte multe ori înainte de el, confuză și amorfă, deseori fiind juxtapuse episoadele secundare care îngreunau lectura operei. În frescele lui Giotto, în special în cele din Cappella dell'Arena din Padova (cca. 1305), schema ordonatoare este mai simplă și mai clară personajele mai puține, masele tratate mai sculptural dar puse în valoare mai bine[2], lucru ce l-a făcut pe Berenson să-i admire capacitatea de a crea valori tactile, surprinzător de precoce pentru epoca respectivă[3]. Cu toate acestea nici el nu ajunge la redarea mulțumitoare a spațiului tridimensional. „Spațiul lui Giotto nu fuge în adîncime și nu sparge suprafața pictată, e mai curînd o scenă strîmtă, paralelă cu zidul. Acțiunea se desfășoară și ea paralel, acesta fiind mijlocul prin care se evită contradicția dintre volumele masive ale figurilor și funcția lor de decorație murală"[4]. Arhitecturile lui Giotto sînt de mai mică amploare, dar sînt mai credibile și mai bine puse în perspectivă[5]. În *Viziunea Annei* (cca 1305, Cap. dell Arena, Padova) este pictat, concis și liniar, un fel de cameră-baldachin cu forme robuste. Se creează o oarecare impresie de adîncime, dar procedeul delimitării spațiilor interior-exterior rămîne aproape același ca la înaintași: secționare și „decorare" a secțiunii cu efectul final al unei noi fațade. Un element de fundal cu rol evident de accentuare a unor figuri și de marcare a centrului de interes al imaginii, de o formă identică, este prezent în *Pretendenții la însurătoare predînd bastoanele* și în *Logodna Mariei cu Iosif* (ambele din Capella dell' Arena): o poartă dreptunghiulară, delimitată de un antablament foarte subțire, sub care este practicată o absidă cu arc în plin cintru; de-o parte și de alta, două galerii în colaterali. Atunci cînd sînt pictate interioare ele sînt mult mai simple în decorație decît la predecesori. Scena cu *Readucerea la viață a Druzianei* (începutul secolului al XIV-lea, Cap. Peruzzi, Santa Croce, Firenze) este mai complexă. Personajele din primul plan sînt împărțite în două grupuri distincte, care corespund perfect construcțiilor din planul doi: grupul mai mic din stînga este așezat sub două turnuri mai mici, mai simple, pătrate, cu acoperiș piramidal scund și lipsite de decorații. Grupul din dreapta, mai

[1] F. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, Georg Müller, München-Leipzig
[2] Virgil Vătășianu, *Op. cit.*, p. 438.
[3] Bernard Berenson, *Op. cit.*, pp. 62–74.
[4] André Chastel, în *Istoria ilustrată a picturii*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 31.
[5] Cu toate acestea, afirmația lui Boccaccio, potrivit căreia Giotto picta lucrurile din natură cu o atît de remarcabilă fidelitate încît mulți le luau drept adevărate, ni se pare astăzi puțin exagerată. Georges Duby explică însă că „Adevărul despre care vorbește Boccaccio nu este însă adevărul transcendent, iar prin natură el înțelegea lumea aparențelor vizibile. Între timp, e drept că mecenații italieni începuseră și ei să se intereseze de natura lucrurilor. Așteptau ca, de acum încolo, arta să reprezinte o ilustrare veridică a realului". (Georges Duby, *Arta și societatea, 980–1420*, Editura Meridiane, București 1987, vol. II, p. 176.

numeros, stă sub două turnuri, mai mari, cu acoperişuri în formă de calotă sferică, şi pe care sînt practicate deschideri rotunde, ferestre bifore şi şiruri de arcaturi oarbe. În scena *Ospăţului* (cca 1320, Cap. Peruzzi, Santa Croce, Firenze), în afara clădirii-baldachin cu care ne-am obişnuit deja, Giotto desenează şi un turn crenelat, cu baza înconjurată de un portic. Interesant este amănuntul că baldachinul este împodobit la partea superioară cu mici statuete.

Lazarev remarcă pe bună dreptate că „în fundalurile arhitectonice ale frescelor sale, Giotto manifestă o reţinere extremă faţă de arhitectura gotică, la modă în acel timp. De obicei, el preferă formele romanice faţă de cele gotice. Dacă nu înfăţişează interioare neutre de formă cubică, în schimb în fundalurile arhitectonice, el foloseşte cel mai adesea construcţii de tip romanic" [1]. Lucrul este explicabil ţinînd seama că, în centrul Italiei, goticul a avut o putere de pătrundere mult mai mică decît în nord sau în zona Napoli, aflată sub cîrmuirea casei de Anjou. Edificiile „gotice" din centrul Italiei (San Francesco din Assisi, Catedralele din Siena, Orvieto şi Firenze, Santa Croce şi Santa Maria Novella din Firenze, Santa Maria di Collemaggio din Aquila, Domul din Atri etc.) au caractere morfologice în care romanicul joacă încă un rol de mare imortanţă atît în ceea ce priveşte decoraţia cît şi sistemul constructiv. Este explicabil ca această lipsă de permeabilitate la gotic să se manifeste şi în pictură. În nord însă, formele gotice au găsit un teren mai favorabil de exprimare, ca de altfel şi în Campania. La Napoli găsim, de altfel, un exemplu de arhitectură de cult foarte apropiată de modelele franceze [2]: San Lorenzo Maggiore. Totodată şi picturile napolitane înfăţişează mai multe edificii gotice. La il Maestro della Cappella Minuitolo (Montano d'Arezzo?), în *Quo vadis* (cca 1285—1290, Cap., Minuitolo, Domul din Napoli) [3], noua orientare este evidentă, dar incipientă. Lucrarea, care cuprinde în partea dreaptă a *vedută* a Romei, amintind, într-un fel, de picturile lui Cimabue, ne prezintă, surprinzător de bine realizate, cîteva din monumentele Oraşului Etern (dintre care unele nu existau la Cimabue, ca de exemplu Coloana coclide, Panteonul, precum şi o parte din zidul Porţii San Sebastiano. De relevat insistenţa cu care pictorul subliniază, pe linia goticului, amănuntele arhitectonice ale edificiilor redate (de exemplu, splendida biforă din flancul stîng al clădirii), folosirea discretă a clar-obscurului precum şi grija pentru un colorit viu dar nu şocant (Panteonul e verde, zidul roşu roman, casele gălbui). Cu toate monumentele reale, pe care le recunoaştem cu uşurinţă, nu se poate spune însă că *veduta* ar reprezenta Cetatea Eternă. Tot astfel, Il Maestro delle Storie di Sant'Elisabetta, în *Storia di Sant'Elisabetta*

[1] Viktor Lazarev, *Op. cit.*, p. 304.
[2] Carlo Perogalli, *Op. cit.*, vol. II, pp. 655 şi 657.
[3] Ferdinando Bologna, *Op. cit.* pl. II — imaginile 4, 6.

(cca 1335), aflat la Santa Maria Donnaregina din Napoli [1], reprezintă o construcţie arhitectonică, un fel de *palazzo*, cu o lungă galerie în stil gotic, ornamentată cu coloane şi realizată cu multă veridicitate, cu o perspectivă în nota şcolii lui Giotto. Este interesant faptul că accentul pare a cădea pe edificiu, care este populat cu cîteva personaje ce îşi fac de lucru parcă prin galerie.

Un cor cu deambulator şi arce butante găsim în *Sposalizio* [2] (cca 1334—1335, Caple Barrile, San Lorenzo, Napoli), aparţinînd Maestrului lui Giovanni Barrile (Antonio Cavaretto?). Napoli, sub stăpînirea casei de Anjou, a fost în epoca gotică în sfera de influenţă a artei gotice franceze. Chiar biserica San Lorenzo are un cor cu deambulator şi capele în jurul acestuia, arce butante, ferestrele înalte imediat deasupra arcadelor deambulatorului, fără obişnuitul *triforium*, asemenea corului catedralei din Le Mans — partea de jos a corului din pictură e decorată însă cu arcade oarbe., lombarde (benzi lombarde). Edificii gotice foarte fanteziste se întîlnesc la Roberto d'Odorisio, (cunoscut pe la 1340), ca de exemplu, în *Storia di Giuseppe* [3] (Santa Maria Incoronata, Napoli), un edificiu gotic în formă de turn, cu o rozasă bine reprezentată şi ferestre bifore. Construcţii de o factură de asemenea gotică în *Prezentarea Madonei la templu şi Sant'Eligio* [4] (cca 1340) a aceluiaşi autor. Pe aceeaşi linie, Maestrul delle Tempere Francescane (Pietro Orimina?), înfăţişează în *Visul lui San Francesco* [5] (Catedrala din Ottana), un castel cu o autenticitate şi o precizie a detaliilor care depăşeşte multe picturi contemporane ale şcolilor florentine sau sieneze, considerate de obicei ca fiind cele mai evoluate. Acelaşi lucru se poate spune şi despre o altă lucrare a aceluiaşi pictor, *San Francesco restituie hainele tatălui.* [6]

Din şcoala florentină de orientare giottescă mai pot fi citaţi Andrea Bonaiuti da Firenze (activ pe la 1343?—1377), Michelino (1388—1442) şi Maso di Banco (Tomaso di Stefano di Giottino?, pe la jumătatea secolului al XIV-lea).

În fresca lui Bonaiuti din Cappella degli Spagnoli de la Santa Maria Novella din Firenze (1365—1367), apare o reprezentare laterală a unui edificiu bazilical cu cupolă, evident inspirat din Santa Maria del Fiore (fig. 3a şi 3b). Campanila lui Giotto, care exista la data pictării frescei [7], este deplasată de la locul ei, geamurile navei centrale nu sînt de formă circulară, ca în realitate, ci în arc frînt cu ferestre trifore, faţada, neexe-

[1] *Idem*, pl. III — imaginile 50, 64.
[2] *Idem*, p. 209, pl. XV.
[3] *Idem*, pl. XXVI.
[4] *Idem*, pl. VI — imaginile 46, 58.
[5] *Idem*, pl. VI — imaginea 29.
[6] *Idem*, pl. VI — imaginea 24.
[7] Pictura datează de pe la 1365— 1367. Planurile Campanilei au fost realizate de Giotto, lucrările fiind terminate după moartea lui (survenită în 1337), în 1359 de Francesco Talenti.

cutată în întregime la acea dată, este reprezentată ca fiind terminată (frontoanele sînt chiar terminate cu mici edicule). Cupola, neterminată, este arătată în întregime de către Andrea da Firenze [1]. Absidele laterale şi cea terminală sînt înfăţişate ca urcînd peste tamburul octogonal. Pe cele patru feţe rămase libere ale tamburului sînt dispuse, nu ferestre rotunde, ci ogivale, iar între corpul bazilical mai înalt şi cele mai joase apar desenate mici arce butante.

În ceea ce-l priveşte pe Michelino, în *Dante explicîndu-şi Divina Comedie* de la Santa Maria del Fiore din Firenze, artistul prezintă un fel de *vedută* a oraşului, *vedută* mult deformată, pentru a cărei realizare „extrage" din arhitectura oraşului piesele pe care el le consideră cele mai reprezentative, grupîndu-le într-un interesant *potpourri* arhitectonic. Maso di Banco în scena din fresca *Miracolul Sf. Silvestru* (Santa Croce, Firenze), doreşte să redea Forul Roman; realizarea sa este fantezistă, monumentele sînt colorate în nuanţe pale de roz şi galben, aplatizate, putînd sugera cel mult machete de carton ale unor construcţii în stil gotic îndulcit (cu excepţia coloanei din prim plan).

Şcoala sieneză, pe care Berenson o vede ca fiind strălucitoare însă lipsită de forţa celei florentine [2], dar pe care Lazarev o consideră ca fiind „cea mai puternică din Trecento" [3], a grupat nume ilustre, care ne interesează în mod direct prin prisma reprezentărilor arhitecturale (care la ei marchează un progres considerabil): Duccio di Buoninsegna (1255—1319), Simone Martini (1285—1344) şi mai ales fraţii Lorenzetti (Ambrogio?—1345; Pietro ?—1348).

La Duccio, mai vîrstnic pare-se cu unsprezece ani decît Giotto, reprezentările arhitecturale sînt, în general, încă rudimentare, aşa cum apar în reversul panoului cu *Ispitirea* din Colecţia Frick, New York. Oamenii sînt de două ori mai mari decît casele. Acestea, strivite de ei şi de platformele muntoase, se strecoară pe unde mai rămîne loc liber.[4]

Mai evoluat, Simone Martini, pictează şi interioare deschise spre privitor, ca la Firenze sau la Assisi fresca *Ridicării la rangul de cavaler*, 1320—1330, San Franscesco Assisi)[1]. Dar cele mai bogate în semnificaţii sînt scenele de exterior: fresca *Guidoriccio da Fogliano* (1328, Palazzo Publico, Siena, fig. 4) şi panourile de predelă cu *Scenele din viaţa lui Beato Agostino Novello* (cca 1328, San Agostino, Siena). Prima îl reprezintă pe condotier între cetăţile cucerite, Montemassi şi Sassoforte [2]. Şi aici asemănarea cu modelele reale este discutabilă dar se dă impresia de veridic, tocmai de aceea este lăudabilă imaginaţia pictorului. Fortificaţiile sînt pitoresc reprezentate mai ales cele din stînga, care reuşesc să obţină „culoarea locală" şi „culoarea de epocă". În predela cu *Scene din viaţa lui Beato Agostino Novello* cele mai bine concepute sînt cele două din partea stîngă: *Salvarea copilului muşcat de lup* şi *Salvarea copilului căzut din balcon*. În prima, decorul este format din fortificaţii cu turnuri, porţi şi bastioane, dar articulate simplu şi cu o volumetrie mai clară, lucru care, ca şi la Giotto, sporeşte efectul plastic. [3] În *Scena copilului căzut din balcon* apar chiar mai multe balcoane, susţinute de console de lemn arcuite. Şi aici efectul este mărit prin alegerea unei volumetrii mai clare, cu corpuri de clădire masive. Culoarea dominantă aleasă este totuşi puţin obişnuită — roz, cu pete izolate roşii, bej şi maron[4].

Cel mai iscusit peisagist sienez este Ambrogio Lorenzetti. Am spus peisagist pentru că lui îi aparţine o lucrare care a făcut să curgă multă cerneală, şi pe care lumea o consideră, aproape în unanimitate, primul peisaj din arta occidentală ce are propria sa autonomie.[5] Lucrarea se numeşte *Oraş pe ţărmul mării* (1338—1340) şi se păstrează la Pinacoteca Nazionale din Siena. S-a avansat uneori ipoteza că ea ar fi un fragment decupat dintr-o lucrare mai mare.[6] Într-adevăr, peisajul citadin se aseamănă într-un fel cu grupările de case pe care pictorii din trecento obişnuiau să le presare ici şi colo în panourile mai mari cu alte subiecte (ca în *Ispitirea* lui Duccio ori în *Guidoriccio* al lui Simone Martini). Oricum, pictura are o personalitate proprie şi faptul că astăzi o

[1] Construcţia a început în 1296, după planurile lui Arnolfo di Cambio. Pe la 1310 lucrările au început să se tărăgăneze după moartea primului arhitect (1301), fiind conduse de Giotto, Andrea Pisano şi Francesco Talenti şi terminate, în linii mari, de acesta din urmă în 1369. Cupola rămîne neacoperită (pînă în 1420—1434) cînd a fost terminată de Brunelleschi. Faţada, şi ea neterminată, a rămas în stadiul din 1369 pînă în 1587 cînd decoraţiile au fost date jos. A stat astfel pînă în 1875, cînd Emilio de Fabris i-a realizat o nouă faţadă, încheiată în 1887. V şi Carlo Perogalli, *Op. cit.*, vol. II, pp. 647—648.

[2] „Şcoala din Siena nu se numără printre marile şcoli, pentru că pictorii ei nu s-au dedicat niciodată cu zelul necesar formei şi mişcării. Ei au preferat să dea corp viselor lor, să înregistreze imaginile vizuale ce se îmbulzeau în minţile lor" (Bernard Berenson, *Op. cit.*, p. 159).

[3] Viktor Lazarev, *Originile Renaşterii italiene, Trecento*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984, p. 60.

[4] Mai corect reprezentată este scena *Intrării în Ierusalim* (Museo del Duomo, Siena).

[1] Un frumos interior de aceeaşi factură este cel din scena *Funeraliilor* (cca 1324, cap. San Martino, San Francesco d'Assisi), unde celor trei arcade le corespund tot atîtea ferestre gotice trifore şi bolţi quadripartite, puse destul de corect în perspectivă.

[2] Virgil Vătăşianu, *Op. cit.*, p. 439.

[3] În *Via Crucis* din *Poliptícul Orsini* (după 1340) de la Louvre, casele sînt însă dispuse mai haotic.

[4] Nu trebuie uitate frescele lui Matteo Giovannetti (cunoscut pe la 1343—1368) din Oratoriul Saint Martial de la Palatul papal din Avignon, în care episoadele pictate înfăţişează şi interioare gotice şi clădiri apropiate ca tipologie de cele ale lui Simone Martini. Apropierile sînt atît de accentuate, încît unii atribuie pe rînd frescele din Chapelle du Consistoire, din acelaşi palat, cînd lui Simone, cînd lui Giovannetti. V. şi fresca de pe peretele nordic sus în Chapelle St.-Martial, în *Les Monuments Historiques de France*, nr. 2—3 1971.

[5] E. Carli, *Ambrogio Lorenzetti: dipinti su tavola*, Milano, 1962; Grigore Arbore, *Cetatea ideală*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, pp. 5—6.

[6] A. Ronen, *A Detail or a Whole*. Mittelungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz, I, 1961—1963, pp. 286—294.

privim ca o entitate nu poate fi contestat. Ea reprezintă un oraş cu fortificaţii de formă neregulată, pictat într-o aproximativă perspectivă în *vol d'oiseau*. Tipic gotică este acuzarea puternică a verticalelor (care, chiar în arhitectura italiană a vremii nu era un procedeu uzual, ca dovadă lipsa fleşelor şi persistenţa sistemelor de acoperire cu grinzi orizontale în locul bolţilor gotice — la Santa Croce din Firenze sau la Domul din Orvieto). Astfel, oraşul apare comprimat lateral într-un mod foarte ciudat. Această comprimare îi conferă însă aerul medieval pe care-l intuim cu toţii în mod empirc ca fiind caracterizat de edificii înalte şi ascuţite şi străzi strîmte. Într-un alt peisaj, *Oraş pe malul unui lac* (1337—1339?, Pinacoteca Nazionale, Siena), autorul pare a-şi îndrepta mai mult atenţia spre pictarea fondului natural: un munte stîncos [1], alb şi cu forme colţuroase, pajişti, copaci şi plantaţii, totul în aceeaşi perspectivă *vol d'oiseau*. Centrul de interes este însă un castel inspirat de *Palazzo*-urile *Publice* din Italia Centrală (Siena, Firenze şi Montepulciano). Critica vede chiar în aceste două arhaice *vedute*, interpretarea personală a unor privelişti urbane din Montepulciano şi Talamare)[2]. În ambele exemple se remarcă excepţionalul talent de colorist al lui Lorenzetti, care foloseşte aici culori calde, pastelate [3], fără să mai recurgă la disonanţele cromatice de pînă acum. O altă capodoperă a sa, monumentala *Alegorie a bunei guvernări* (1337—1339, Palazzo Comunale, Siena), este, cu siguranţă, cea mai spectaculoasă reprezentare a arhitecturii din tot Trecento-ul (fig. 5). Pentru prima oară în istoria picturii, înfăţişarea cadrului construit trece pe primul loc într-o compoziţie cu subiect care, de fapt, nu este de arhitectură. Personajele, deşi ocupă primul plan, sînt foarte mici; începe să se simtă raportul just dintre dimensiunile clădirilor şi cele ale oamenilor. Casele sînt pictate cu mare interes, am spune chiar cu voluptate, într-o compoziţie legată, unitară şi, ceea ce este cel mai important, verosimilă. Nu mai găsim aici case-cutie ori case-baldachin secţionate ca să ne permită, să privim cu indiscreţie înăuntru. „Un oraş — o evidentă evocare a Sienei — prin străzile căriua se aduc şi se descarcă mărfuri; prin porţile deschise se întrevăd dughenele negustorilor, atelierele meşteşugarilor, o clasă cu dascăl şi elevi, iar într-o piaţă dansează fete. Casele sînt mari şi frumoase şi se construiesc şi altele noi, iar dincolo de incinta de forti-

[1] Este surprinzător faptul că, atunci cînd pictorii din Duecento, Trecento şi Quattrocento voiau să picteze un munte, ei îl redau întotdeauna lipsit de orice vegetaţie, ca o masă stîncoasă.

[2] André Chastel, în *Op. cit.*, p. 37.

[3] Michel Ragon, *Peinture, sculpture, architecture*, Editions René Kister Genève: Editions de la Grange Batelière, Paris, p. 135, şi Giorgio Vasari, *Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, vol. I, p. 214, unde acesta scrie „Ambrogio a fost un priceput colorist în frescă, dar şi în folosirea culorilor în tempera a arătat o mare îndemînare şi uşurinţă după cum se vede în tablourile făcute pentru micul spital Mona Agnesa din Siena, care vădesc o compoziţie nouă şi plină de frumuseţe."

ficaţie se întind cîmpurile cultivate de ţărani, drumuri şi păduri străbătute de călători şi de vînători" [1]. Importanţa artistică şi semnificaţia istorică în dezvoltarea tehnicii şi viziunii picturale pe care le deţine această frescă sînt deci dublate şi de importanţa ei documentară, fiind una dintre rarele surse iconografice care ne dau informaţii certe sau, în orice caz, mult mai puţin idealizate (sau transfigurate) cu privire la viaţa citadină cotidiană şi la aspectul general al unui oraş din agitatul şi dramaticul secol al XIV-lea. În pandantul ei, fresca tratează subiectul antitetic. „Peisajul şi oraşul, mulţimea de figuri animate de cele mai felurite preocupări demonstrează cu prisosinţă interesul specific al pictorului şi al contemporanilor pentru actualitate şi pentru o intepretare cît mai realistă, cu mijloacele de expresie disponibile în acea perioadă. În acest sens e interesant de observat progresul remarcabil realizat de Ambrogio Lorenzetti în raport cu opera lui Simone Martini."[2]

Deşi „interesul contemporanilor" faţă de realităţile vieţii cotidiene, aşa cum spune Virgil Vătăşianu, era în creştere, aflîndu-ne deja în faza germinativă a Renaşterii, Ambrogio rămîne un caz oarecum izolat. Grija pentru reprezentarea cît mai fidelă, scrupulozitatea sa remarcabilă la acea dată pentru redarea elementelor de detaliu (cu precădere a detaliilor construcţiilor) au fost, mai mult ca sigur, interpretate ca o redundanţă decorativă, expresie a unei excentricităţi artistice. Fratele său Pietro reprezintă clădiri mai schematice, robuste, chiar greoaie, puţin apropiate realităţii. Gustul său pentru redarea aspectelor dramatice ale vieţii este evident, dar cel pentru latura decorativă este incomparabil mai puţin accentuat [3]; astfel în panourile de la Uffizi din ciclul *Preafericitei umilinţi* (1320?), unde clădirile sînt geometrizate şi abstractizate la maximum.

Critica de artă este aproape unanimă în aprecierea că a doua jumătate a secolului al XIV-lea şi primele două decenii ale celui de-al XV-lea au fost destul de sterile în arta florentină. Pictorii „giotteşti" se mulţumesc să repete principiile artei maestrului în realizări uneori strălucitoare, dar lipsite de originalitate. „Tocmai din acest punct de vedere arta lui Giotto nu a fost continuată de către succesorii săi imediaţi. Ei au reţinut lecţia privind desenul său sculptural şi chiar efortul acestuia în a face vizibilă existenţa sufletului; dar ştiinţa asupra spaţiului s-a oprit din mers iar ignoranţa în ce priveşte anatomia omului a rămas generală în această şcoală. În aşteptarea asimilării acestor ştiinţe dificile, maniera giottescă oferă înlesniri ultimilor gotici. Gîndirea medievală este cu uşurinţă împrăştiată atunci cînd ea nu este în concordanţă cu logica formală, ca în cazul scolasticii, sau cu legile mecanicii, ca în cazul arhi-

[1] Virgil Vătăşianu, *Op. cit.*, p. 440.

[2] *Idem*.

[1] Michel Ragon, *Op. cit.*, p. 135.

tecturii"[1]. Aceasta chiar dacă Spinello Aretino se arată atent în redarea plastică a materialelor (în special stofe), iar Lorenzo Monaco (1370 sau 1371—1425) se dedică mai atent studiului perspectivei (*Viața lui San Benozzo*, Biblioteca Vaticanului, cu subliniată atmosferă ireală sau *L'Adorazione*, de la Uffizi, unde în extrema stîngă pictează o sumedenie de arce care se intersectează unele pe altele). Mai complexe și mai logice sînt, în mod destul de inexplicabil, lucrările unui artist din nord, Avanzo care pictează la San Giorgio din Padova arhitecturi spectaculoase. Dacă desfășurările ar fi pe suprafețe mai mari, aproape că ele ar fi comparabile cu ale lui Ambrogio Lorenzetti. În orice caz, reprezentările perspectivale sînt dintre cele mai reușite din Trecento, planurile sînt foarte bine delimitate în profunzime, iar „șlefuirea" remarcabilă a detaliilor și ornamentelor gotice de pe clădiri generează cîteodată veritabile efecte de basorelief. Tot la San Giorgio din Padova întîlnim arhitecturile pictate de Altichiero, ca de exemplu, *Decapitarea lui San Giorgio*, asemănătoare cu ale lui Avanzo dar cu mai puține amănunte. Fra Angelico a cărui activitate o situăm după 1428, deci după moartea lui Masaccio, este un foarte mare pictor care, deși utilizează vocabularul gotic, nu este însă străin de noua tehnică picturală, de tehnica lui Masaccio, de cea a lui Uccello (1397—1475) și a lui Domenico Veneziano (?—1461)[2]. Dacă luăm în considerație elementele predominante din limbajul său artistic, rolul relativ scăzut al cadrului natural, idealismul său și utilizarea culorii care îl înrudește cu miniaturiștii medievali (chiar sporadica utilizare a „fondului de aur"), Fra Angelico este ultimul și, împreună cu Giotto, cel mai mare pictor gotic italian. Dacă însă analizăm alte aspecte ale stilului său, cum ar fi tehnica perspectivală[3], constatăm că Fra Angelico este foarte modern. Arhitectura pictată de el este, ca și la Giotto, simplă, dar are o mai mare putere de expresie tocmai prin punerea în perspectivă și prin modul firesc în care ea „stă" pe pămînt. Multe din scenele lui Fra Angelico se consumă în *chiostro*-uri care ne aduc în memorie porticele și arcaturile lui Benedetto da Majano de la Santa Maria delle Grazie din Arezzo sau ale lui Michelozzo. Lui Michelozzo îi datorăm de altfel cele două *chiostro*-uri și biblioteca de la San Marco din Firenze[4], lăcaș unde Fra Angelico a pictat frescele sale. *L'Annonciazione* (cca 1450) din acest ciclu este o replică (sau o continuare) picturală dată arhitecturii lui Michelozzo. Tot aici, o altă frumoasă lucrare, *La Deposizione* (1445), ritmată la parte superioară cu trei arce cu scop pur decorativ (ca la Simone Martini în *L'Annonciazione* de la

[1] Louis Hourticq, *Histoire de la peinture*, Presses Universitaires de France, Paris, 1958, p. 37.

[2] André Chastel, *Op. cit.*, p. 44; Michel Ragon, *Op. cit.*, p. 142.

[3] Fra Angelico, împreună cu Uccello și Piero della Francesca (1420—1482) au adus cele mai mari contribuții în pictură la dezvoltarea pe baze riguroase a perspectivei geometrice. v. Michel Ragon, *Op. cit.*, p. 142.

[4] Carlo Perogalli, *Op. cit.*, vol. II, p. 672.

Uffizi, ori în tabloul amintit al lui Lorenzo Monaco din colecția aceluiași muzeu), are un caracter de tranziție între tipul gotic și cel renascentist. Arcele amintite sînt originale (la Lorenzo Monaco sînt în plin cintru) și lucrarea denotă o schemă alcătuitoare legată de tradiția gotică. Sub cele două arce laterale însă, artistul a înfățișat două remarcabile peisaje: în dreapta un cadru natural stîncos care se pierde într-o ceață diafană; în stînga un oraș cu fortificații ritmate de turnuri patrulatere, cu case mici, viu colorate, toată așezarea fiind dominată de o cetate puternică aflată pe deal. Interpretarea nouă pe care Fra Angelico o dă arhitecturii este vădită, de asemenea, în scena de predelă, aflată la Luvru, *Visul papei Honorius VI*, privirea fiind imediat atrasă de mica piață quattrocentescă, în care se ridică o bazilică, a cărei tratare compozițională se face ținînd seama de reforma artistică inaugurată de Brunelleschi, cu respectarea noului simț al proporțiilor care contribuie la a da edificiilor o notă aeriană a volumelor și cu o decorație fermecătoare a fațadei.

Colonade asemănătoare cu cele din *chiostro*-urile lui Fra Angelico (reprezentate însă cu mai puțină abilitate) formează elementele principale ale decorației și în *Banchetul lui Irod* de la Baptisteriul din Castiglione Olona, aparținînd lui Masolino da Panicale (1383—1447?).

În regiunile septentrionale, schimbarea de sistem se face ceva mai tîrziu, astfel că predomină pînă în Quattrocento-ul avansat forme mai arhaice: Pisanello (1395?—1456), pictează în 1436 frescele de la Sant' Anastasia din Verona, închizînd perspectiva cu clădiri gotice parcă dantelate cu unele aspecte mai „nordice" chiar decît la Simone Martini. La Milano, Vincenzo Foppa (1430?—1516) utilizează, e drept, elemente formale din alfabetul renascentist al arhitecturii — în *Miracolul din Narni* de la Sant'Eustorgio — dar cu o grafcie liniară de esență mai mult medievală.

ÎNCEPUTURILE ARCULUI RENASCENTIST ÎN ITALIA. RENAŞTEREA ŞI MANIERISMUL

În anii '20 ai secolului al XV-lea, în Italia se produce, cu mare rapiditate, schimbarea de optică şi de sistem morfologic. Nici un eveniment istoric, social şi economic nu pare să o anunţe, cu excepţia prosperităţii statului florentin, raportat la statele din jur. Este de altfel o greşeală să pretindem ca schimbările istorice şi chiar cele filozofice să marcheze şi o schimbare imediată în viziunea artistică şi în sistemul de forme. Hans Sedlmayr declară chiar că „în concepţia istoriei stilurilor apare [...] încă de la început tendinţa către o armonizare prea puţin corespunzătoare cu realitatea istorică, tendinţă motivată de faptul că noţiunea de stil a fost transferată de la o operă de artă individuală precis conturată în caracterul ei asupra unei epoci artistice şi ea precis conturată în caracterul ei, pe care o consideră însă mult prea armonioasă."[1] După cum am mai arătat „între stratul formal şi cel ideatic al operei artistice are loc un decalaj..."[2] „Oscilaţia clasic-romantic, care este un element caracteristic al dezvoltării formelor în sistemele de tip „arc", are loc la început în primul rînd la nivelul formal al operei artistice, lucru evident mai ales în Renaştere. Astfel, tematica tablourilor din Renaştere (cea incipientă în special) rămîne, de obicei, cea religioasă, ele fiind însă realizate într-o tehnică nouă (perspectivă tratată ştiinţific, volume concepute pe baza unui simţ cultivat al proporţiilor, redarea unor detalii semnificative de arhitectură antică etc.)"[3]. În ceea ce priveşte arhitectura, arătam că „Inovaţia renascentistă ce vizează la început mai ales forma operei artistice este vizibilă şi în arhitectură. Astfel, programele de arhitectură din Renaştere continuă pe cele din perioada medievală, amplificînd funcţiile unora (palate sau alte edificii laice) şi nu sînt nicidecum o reluare a programelor din antichitate (temple, terme, amfiteatre), ceea ce ar fi fost absurd, întrucît condiţiile social-politice, economice şi spirituale precum şi tradiţiile Renaşterii au fost cu totul altele decît

[1] Hans Sedlmayr, *Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19 Jahrhunderts, Der Tod des Lichtes*, p. 102 ((apud. Lorenz Dittmann, *Op. cit.*, p. 360).
[2] Dan Păcurariu, *Op. cit.*, p. 14.
[3] *Idem*, p. 62.

cele ale antichităţii greceşti ori romane. [...] Apropierile de ordin planimetric cu clădirile din arcul precedent nu sînt însă determinate de considerente de ordin stilistic, ci funcţional."[1] Schimbarea radicală care s-a produs pe la 1420—1440 în artele vizuale este, după părerea noastră, rezultatul unei acţiuni conjugate.

Pe de o parte uzarea sistemului morfologic gotic, care ajunsese supraîncărcat, tindea să-şi epuizeze resursele formale. Lucrul este vizibil atît în compoziţiile picturale supraîncărcate, în care aerul nu mai circulă aproape de loc (tipul Lorenzo Monaco, Gentile da Fabriano, ori tipul de peste Alpi, Nicolas Froment, Barend van Orley, chiar Schongauer) cît şi în realizările goticului flamboyant. Numai că în regiunile de peste Alpi, absenţa unei mişcări favorabile de idei cu rolul de catalizator precum şi climatul politic agitat şi nefavorabil au întîrziat schimbarea sistemului de forme cu o sută de ani (Franţa) şi chiar cu mai mult (Germania Ţările de Jos, Spania, Anglia).

Pe de altă parte, contextul spiritual umanist, în care modelele cele mai admirate erau producţiile culturale antice, înfloresc în Italia începînd cu secolul al XIV-lea. Îndrăznim să credem că dacă mişcarea de idei à *l'antique* nu s-ar fi produs în Italia, în domeniul limbajului formal tot ar fi avut loc o schimbare, schimbare marcată în principal prin abandonarea redundanţei şi spiritului dinamic, ascensional, gotic, şi prin trecerea la opere simple, clare şi statice. Această schimbare s-ar fi făcut poate tot în avantajul limbajului artistic medieval, reluîndu-se, de exemplu, în arhitectură, formele mai liniştite şi mai simple ale goticului primitiv, iar în pictură compoziţiile aerate şi statice ale lui Giotto, realizîndu-se pe această linie opere de aceeaşi factură, dar folosindu-se o tehnică picturală superioară, bazată pe perspectivă şi clar-obscur. În această situaţie, la fel cum s-a întîmplat în perioada post-barocă de la începutul secolului al XVIII-lea, ar fi apărut un Arc difuz în locul unui Arc renascentist propriu-zis. Acestuia i-a urmat neoclasicul, din lipsa unui alt sistem formal care să figureze ca alternativă (sau, mai bine zis, datorită opiniei colective din acea perioadă că un astfel de sistem formal nu exista; în realitate, acesta era goticul, din păcate puţin cunoscut, studiat şi apreciat la 1700) şi, de asemenea, din lipsa energiei necesare inventării unui sistem morfologic nou. În cazul lipsei culturii de inspiraţie antică, în perioada care ne interesează acum, sistemul formal s-ar mai fi putut destinde şi prin inventarea unui set nou de elemente de limbaj, pe baza unui proces de sinteză de durată mai lungă, asemenea celui care a dus la constituirea limbajului specific arcului medieval. Numai că Italia oferea foarte multe exemple de civilizaţie antică — romană mai ales — incît a fost mult mai simplu să se facă apel la un alfabet aflat la indemînă decît să se facă eforturi pentru constituirea

[1] *Idem*, p. 64.

altuia nou. În plus, goticul, a fost mereu un „articol de import" care a prins greu rădăcini în teritoriile italice. „Introdus în Italia, stilul gotic a fost supus la o serie de amendamente și sub acțiunea condițiilor climatice locale, care au impus înlocuirea acoperișurilor cu pante repezi, ascuțite, prin unele mai plate și reducerea sensibilă a dimensiunilor la străpungerile pentru ferestre. În același timp, formele importate din Franța și-au pierdut treptat puritatea. Ele s-au adaptat la vechiul fond romanic ce avea să rămînă factorul hotărîtor al stilului arhitectonic. [...] Dobîndind o notă națională, noile construcții au devenit un fel de variantă specific italiană a goticului european"[1].

Ceea ce a avut o priză mai puternică în Italia au fost nu formele artistice picturale și arhitecturale franceze din perioada goticului, ci manifestările mai directe, mai puțin transpuse ale spiritualității: „La începutul secolului al XIII-lea, studierea limbii franceze s-a extins aproape pretutindeni în Italia; mulți scriitori de aici își compuneau operele în limba franceză (Martino da Canale, Brunetto Latini, Marco Polo ș.a.), iar Dante citea cărțile franceze în original [...]. Universitățile din Paris, Tours, Orléans și Montpellier atrăgeau sute de dominicani, benedictini și minoriți care aduceau în Italia roadele învățăturilor franțuzești. În materie de scolastică, Parisul domina în mod absolut și spre el se orienta majoritatea teologilor italieni."[2] Dacă nu ar fi intervenit dezastrul războiului de o sută de ani, nu ar fi prea hazardat să ne punem problema dacă nu cumva Renașterea ar fi putut apare în Franța.

Din cele spuse aici nu dorim să se tragă concluzia că am minimaliza rolul Renașterii ca mișcare de idei, reducînd aceasta la un simplu element catalizator, care a grăbit schimbarea sistemului formal gotic atunci cînd acesta se suprasemantizase. Aici este vorba de unirea acțiunilor a doi vectori care, mai mult sau mai puțin întîmplător, au acționat în aceeași direcție și în același sens. Este ceea ce vom numi *dubla cauzalitate stilistică a Renașterii*.

Rezumînd, avem deci două cauze fundamentale, care au acționat (vorbim aici doar de acțiunea lor în domeniul artelor vizuale — pictură, sculptură, arhitectură) atît asupra formei operei de artă cît și asupra materialului ideatic al acesteia, fiecare în proporții diferite:

a) Necesitatea de schimbare în cadrul arcului stilistic medieval care, prin excesivă îmbogățire decorativă, ajunsese la redundanță, schimbare care pretindea adoptarea unei maniere artistice caracterizată prin claritate, sobrietate și staticitate.

b) Cultura umanistă de inspirație antică, care a furnizat la momentul potrivit alfabetul stilistic necesar acestei schimbări și a grăbit-o pe toate căile posibile.

[1] Viktor Lazarev, *Originile Renașterii italiene. Protorenașterea*, p. 89.

[2] *Idem*, p. 90; v. și Nicolae Iorga, *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor*, Editura pentru literatură universală, București, 1968, vol. II, pp. 5—16.

Astfel, o teorie ca aceea a lui Henry Thode, care stipulează că „Influența Antichității asupra artei Renașterii n-a fost decît exterioară și s-a redus la o instrucție formală"[1] se îndepărtează de la realitate. Civilizația și implicit arta Renașterii ar fi arătat cu totul altfel fără cultura de tip umanist și fără limbajul formal al Antichității.

Revenind la obiectul concret al cercetării noastre, relevăm că o caracteristică atît a picturii renascentiste ca și a celei gotice (care apare în artele figurative de pînă în secolul al XVIII-lea) este lipsa preocupării pentru concordanțele de natură istorică ori geografică[2]. Astfel și dacă este vorba de arhitecturi gotice, și dacă artistul se referă la arhitecturi antice ori renascentiste, ele formează un decor invariabil în jurul personajelor; fie că este vorba de scene din antichitate, fie de subiecte contemporane cu autorul picturii, *decorul arhitectural (și costumele) sînt cele pe care pictorul le-a putut vedea în jurul său, fără ca ele să concorde cu cadrul geografic și istoric al subiectului tabloului*. Aceasta este o caracteristică importantă a întregii picturi occidentale de pînă în secolul al XVIII-lea.

Cultura antică a Renașterii înseamnă și redeșteptarea interesului pentru monumentele romane. Noii atitudini artistice față de personajul uman va trebui să-i corespundă și o decorație arhitecturală în care formele ascuțite ale artei gotice se îmblînzesc. Arhitectura romană, cu arce în plin cintru, dezvoltată mai mult pe orizontală, cu ordonarea liniștită a colonadelor și a antablamentelor, totul încadrat în forme geometrice simple și mai ușor de controlat, răspundea perfect acestui deziderat. Și cu toate că aceasta nu fusese niciodată complet dată uitării, acum se petrece reala deșteptare a gustului italienilor pentru spiritul elevat al artei antice, ai cărei moștenitori direcți erau. Încă de la jubileul din 1300, Giovanni Vilani socoate că marele cîștig al său a fost „hotărîrea cu care se întoarse acasă de a scrie istorie, hotărîre pe care a aprins-o în el privirea ruinelor Romei"[3], iar „Petrarca, la timpul său, dădea mărturie despre sentimentele sale, împărțite între Antichitatea clasică și Antichitatea creștină; el povestește că s-a urcat deseori împreună cu amicul său, Giovanni Colonna, pe bolțile gigantice ale termelor lui Dioclețian; aici, în aerul proaspăt și liniștea adîncă dominînd vasta panoramă, discutau împreună nu despre afaceri, nici despre gospodărie sau politică ci, cu privirea îndreptată asupra ruinelor dimprejur, despre istorie. [...] Nu lipseau din convorbirile lor nici filozofia, nici

[1] Andrei Oțetea, *Renașterea*, Editura Științifică, București, 1964, p. 31 și Henry Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance*, 1885.

[2] V. și Jean Lafond în *Dictionnaire des Eglises de France*, Editions Robert Laffont, Paris, 1964, vol. I, p. 257 și Nicolas Boileau-Despréaux, *Arta Poetică*, III, 112—114.,

[3] Jakob Burckhardt, *Cultura Renașterii în Italia*, Editura pentru literatură, București, 1969, vol. I, p. 218.

artele cu inventatorii lor."[1] Iar Francesco Poggio se ocupă pentru întîia oară în mod sistematic de studierea vechilor construcții și a inscripțiilor.[2]

Trebuie subliniat că procesul evolutiv de la simplu la bogat și de la static la dinamic se face simțit atît în pictură cît și în arhitectură. Să observăm simplitatea și staticitatea picturilor lui Uccello și ale lui Piero della Francesca ori ale unor edificii, de asemenea quattrocentești, ca, de exemplu, Palazzo Pitti din Firenze (de Brunelleschi) în comparație cu opulența și dinamismul din secolul al XVII-lea (în același sistem formal însă) — la Rubens (1577—1640), Pietro da Cortona, (1596—1669), Annibale Carracci (1560—1609) sau, în arhitectură, în cazul operelor lui Borromini sau Guarino Guarini. Iar arhitecturile simple, clare și statice, îndrăgite de Piero della Francesca și, în general, de primii renascentiști, arhitecturi care alcătuiau un complement și un cadru ideal pentru scenele de o mare simplitate imaginate de aceștia, fac loc, încetul cu încetul, clădirilor monumentale din compozițiile avîntate ale lui Andrea del Pozzo (1642—1709) și ale pictorilor baroci contemporani cu el.

Arta nouă este reprezentată în pictură mai întîi de Masaccio. Inovațiile lui în materie de tehnică picturală sînt numeroase: calcularea cu precizie a perspectivei, realizarea cadrului iluzionist, gruparea firească în tablou a personajelor, utilizarea efectelor de clar-obscur și de perspectivă atmosferică, corecta distribuire a umbrelor și a luminii, dispunerea corectă a liniei de orizont (toate personajele de aceeași înălțime au capul la nivelul liniei de orizont[3]), pictarea faldurilor îmbrăcămintilor astfel încît să cadă în mod natural și să urmeze linia corpului. Desigur că persistă și unele mici naivități reflexe ale picturii gotice de care nu putea să se rupă complet dintr-o dată, cum ar fi pictarea aceluiași personaj în aceeași scenă de mai multe ori[4] sau, cîteodată, case deschise pe o latură pentru a putea urmări ce se petrece în interior[5]. Totuși cea mai importantă invenție a lui Masaccio este integrarea omului în realitatea terestră, într-un cadru natural sau construit, pictat nu într-o manieră simbolico-alegorică sau geometrică, ci într-una iluzionistă, în care recunoaștem realitatea înconjurătoare. Din păcate, la Masaccio reprezentările arhitecturale sînt rare. În fresca *Santa Trinità*, de la Santa Maria Novella din Firenze, avem totuși pictată „o arhitectură de tip brunelleschian, a cărei perspectivă e calculată pentru punctul de vedere al unui spectator retras cu o lățime a naosului"[6]. La Ciclul de la Santa Maria del Carmine (1426—1428), preferința sa se îndreaptă spre oameni și spre mediul natural. Doar în *Plata tributului* și în *Darea pomenii* arhitectura are un rol mai semnificativ.

[1] *Idem*, pp. 218—219 și *Epp. familiares*, VI, 2, Ed. Fracassetti, I, p. 125.
[2] *Idem*, pp. 220—221 și în *Vita Poggii* la Mur. XX, col. 177.
[3] André Chastel, în *Op. cit.*, p. 47.
[4] Dar acest lucru apare , mult mai tîrziu, și la Michelangelo (1475—1564) în scena *Păcatul originar și izgonirea din rai* (probabil 1509—1510) din Capela Sixtină).
[5] Louis Hourticq, *Op. cit.*, p. 41.
[6] Se pare că la realizarea perspectivei liniare a participat și Brunelleschi. V. André Chastel, în *Op. cit.*, p. 47.

Benozzo Gozzoli (1420—1497) este mai apropiat ca stil de Fra Angelico, al cărui elev a și fost, dar de care diferă însă temperamental. Simplității monahale a maestrului de la San Marco i se substituie o bogăție a detaliului care-l apropie de miniaturiști și o mai mare libertate de concepție. În marea sa frescă de la Palazzo Medici-Riccardi, într-un cadru natural magnific (magnifică este și precizia cu care sînt pictate detaliile, cum ar fi frunzele copacilor și ale boschetelor), se întrezăresc mici căsuțe cu turnuri crenelate. Iar în fresca sa de la Campo Santo din Pisa, *Turnul Babel* (după 1468), alăturate ca prin efectul unei baghete magice, sînt reprezentate cu minuțiozitate de bijutier, edificii și monumente romane (Panteonul, Coloana lui Traian, Castelul Sant' Angelo, piramida lui Cestius), construcții și palate florentine (turnuri și clopotnițe, palatul della Signoria), constituind în final un fermecător turn Babel gozzolian.

De asemenea, într-o altă lucrare, *Dansul Salomeei*, scena de interior este foarte bine pusă în perspectivă. Tabloul are adîncime și personajele sînt proporționale după distanța la care se află.

Un tablou foarte interesant este *L'Annonciazione* (1460—1468, Alte Pinakothek, München) a lui Filippo Lippi (1406?—1469). Pentru a vedea progresul Renașterii într-o atît de scurtă perioadă, să analizăm această lucrare vis-à-vis de o realizare a altui mare pictor, *La Deposizione* a lui Fra Angelico, precum și de alte creații cu un caracter asemănător. Din punctul de vedere al formelor în detaliu, e vizibil că în opera lui Filippo Lippi ele sînt de ordin renascentist iar la Fra Angelico sînt gotice, că atitudinile personajelor sînt într-unul mai naturale și în celălalt mai rigide etc. Ne vom îndrepta însă atenția asupra modului de concepere și de organizare a tablourilor în general: și unul și altul sînt ritmate în partea de sus prin trei arce; acesta este un procedeu uzual în arta italiană prerenascentistă și în Renașterea incipientă: în frescele de la Assisi, la Giotto (în frescele din Cap. Bardi de la Santa Croce)[1], Simone Martini, Lorenzo Monaco, Gentile da Fabriano (1360?—1427?) etc. La Fra Angelico (și la Simone Martini, Gentile da Fabriano sau Lorenzo Monaco) aceste arce nu au nici un fel de legătură cu subiectul; ele sînt un element terminal, un fel de ramă care eventual accentuează unele elemente ale tabloului. Compunerea tripartită simetrică, cu axul vertical de simetrie, este pusă în valoare de aceste arce. La Simone Martini, arcul median, mai accentuat, este dispus întîmplător față de restul compoziției. La Gentile da Fabriano sau la Lorenzo Monaco, (amîndouă tablourile au ca subiect cîte o *Adorație* și par să fie gîndite cu o dispunere asemănătoare a personajelor) centrul de interes este deplasat spre stînga. În tabloul lui Filippo Lippi, cele trei arcade fac parte integrantă din decorația interiorului; acesta se continuă înainte și după ele; arcatura

[1] În Duecento și Trecento arcele sînt integrate în mod artificial unei clădiri, de regulă simplă, paralelipipedică, care se deschide spre privitor prin intermediul acestora.

nu mai este un cadru exterior, un fragment dintr-o ramă, ci este un element arhitectural; apar pilaştri corintici, cu caneluri care susţin un antablament ce are şi o friză. Construcţia perspectivală, la un punct de fugă, este corect compusă. În depărtare întrezărim o grădină cu alei şi plantaţii croite geometric, cu un havuz cu obelisc. Punctul de fugă este disimulat printr-un arc de triumf. Deosebirea dintre tabloul lui Fra Angelico şi cel al lui Filippo este la fel de mare ca aceea dintre viaţa cucernică a primului şi existenţa aventuroasă a celui de-al doilea.

Arta lui Uccello, deşi are drept caracteristică o foarte bună stăpînire a ştiinţei perspectivei (ni s-a transmis chiar anecdota potrivit căreia îşi scula noaptea soţia din somn pentru a-i aduce la cunoştinţă „che bella cosa e la prospettiva") [1], este mai puţin „iluzionistă" decît cea a lui Masaccio. [2]

Este surprinzător dar cele mai frumoase şi mai cunoscute opere ale lui Uccello nu sînt cele în care a putut să-şi dea măsura talentului său în materie de perspectivă, ci episoadele de *plein air*: cele trei panouri mari cu *Bătălia de la San Romano* (1456—1458 aflate la Louvre, Paris National Gallery, Londra şi Uffizi, Firenze), şi *Vînătoarea* (cca. 1460, Ashmolean Museum, Oxford). Scenele cu *Profanarea ostiei* (1465—1469, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino) au un stil mai arid şi mai sever; interioarele sînt corect reprezentate dar şochează nuditatea pereţilor, lipsa totală de ornamente. [3] Este o diferenţă foarte mare între cele două moduri de a picta (un numitor comun este cerul, aproape mereu de culoare închisă [4]) încît unii exegeţi au vorbit despre o dublă personalitate artistică a mareului pictor florentin. [5]

Cu toate că tablourile lui Uccello vădesc o cercetare atentă şi aprofundată a perspectivei, de multe ori clădirile lui sînt foarte mult simplificate, rezultînd o aparentă ruptură între modul de reprezentare geometrică a edificiului şi configuraţia arhitecturală, uneori de o excesivă stilizare a acestuia. În *Disputa Sf. Ştefan* (pe la 1435—1440, Catedrala din Prato) apare reprezentarea unui cor cu deambulator şi arce butante

[1] Fred Bérence, *Op. cit.*; Andrei Oţetea, *Op. cit.*, p. 396.

[2] „Paolo Uccello" — scrie Vasari — ar fi fost cel mai plăcut şi iscoditor talent pe care l-a dat arta picturii — de la Giotto încoace — dacă în ceea ce priveşte înfăţişarea oamenilor şi a animalelor s-ar fi trudit tot atît cît s-a trudit şi şi-a pierdut timpul cu lucrările de perspectivă care sînt, fără îndoială, frumos şi iscusit lucru; cei care se îndeletnicesc însă prea mult cu ele, dînd perspectivei mai multă atenţie decît chipurilor, îşi pierd vremea, se obosesc, îşi copleşesc mintea cu tot felul de greutăţi [...] şi ajung la o manieră uscată şi plină de contururi, iscată din dorinţa de-a adînci prea mult lucrurile." (Giorgio Vasari, *Op. cit.*, vol. I, p. 289).

[3] Şi în scena a doua a acestui ciclu se elimină un perete al camerei pentru a se arăta ce se petrece atît înăuntru cît şi afară.

[4] Fac excepţie unele tablouri ca *San Giorgio* (cca 1456, National Gallery, Londra).

[5] J. Pope-Hennessy, *The Complete Work of Paolo Uccello*, London, 1950.

masive. [1] Silueta piramidală a construcţiei este accentuată de ancadramentul în formă de arc frînt. În *Prezentarea la templu*, din acelaşi ciclu, atît scările, foarte simple (de observat mai ales balustrada), precum şi bosajul zidurilor palatului din stînga — unicul său ornament, de altfel — contribuie la crearea unui cadru sever, chiar ascetic. Cetatea din *Sf. Gheorghe şi balaurul* (1456—1460, Musée Jacquemart-André, Paris), geometrizată, este redusă la un zid crenelat ce delimitează o incintă probabil rectangulară, fiind întrerupt la intervale regulate de turnuri lipsite de orice ornamentaţie sau profilatură. O lucrare atribuită, *Tebaida* (cca 1460, Galleria dell'Accademia, Firenze) ne dezvăluie o vedere panoramică ce se întinde pînă la mari depărtări, cuprinzînd un lanţ de fortificaţii care urcă pe o înălţime. Remarcabile sînt şi picturile de pe panourile laterale ale *cassone*-lor florentine, artă care în secolul al XV-lea a cunoscut o vogă deosebită. Unele reprezintă peisaje reale (un *cassone* de la Bargello, Firenze, înfăţişează Baptisteriul), altele vederi citadine de o veridicitate îndoielnică (la Galleria dell Accademia din Firenze). O altă grupă este cea a peisajelor unde apar adeseori clădiri minuscule (de ex. în *Cassone*-le pictorului sienez Bernardo Fungai, cca 1460—1516), *Istoria lui Iosif*, colecţie particulară, Paris, *Istoria lui Scipio* de la Ermitaj, Leningrad). [2] Tot de pe un *cassone* este desprinsă şi compoziţia caracterizată prin prezenţa unor clădiri masive din *Esthera şi Asuerus* a lui Filippino Lippi (1457—1504) de la Musée Condé din Chantilly. Reprezentările arhitecturale au apărut şi în operele miniaturiştilor. Astfel, manuscrisul, vergilian de la Bibilioteca Riccardiană din Firenze [3], de Apollonio di Giovanni, prezintă construcţii cu un vădit specific florentin — palatul cu bosaj masiv din scena *Jefuirii Troiei* (folio 84 verso) sau loggietta din *Pyrrhus şi Priam*(folio 86 verso).

Deşi din Quattrocento, Botticelli (1444—1510), nu a fost nici el un peisagist în sensul adevărat al cuvîntului. Frescele sale din Capela Sixtină (1481—1482) fixează însă memoria unor monumente ilustre, dispărute sau care şi-au schimbat înfăţişarea, *Pedepsirea lui Core* înfăţişează Arcul lui Constantin şi Septizonium-ul (edificiu care astăzi nu mai există)[4]. În planul doi, o construcţie în stil Renaştere. În marea frescă a *Tentaţiunii*, în chiar centrul imaginii apare o construcţie hibridă, cu fronton triunghiular roman, arcatură şi pilaştri dorici la parter, dar şi cu opt ferestre gotice jumelate, bifore la nivelul superior şi cu o rozetă ce străpunge frontonul, care este o intrepretare picturală a faţadei de la Ospedale di Santo Spirito[5], a cărui construcţie fusese terminată cu puţin timp înainte ca Botticelli să-şi realizeze fresca. În depărtare, un peisaj mirific, cu un oraş medieval (se văd mai multe turnuri ascu-

[1] Asemănător cu cel din *Sposalizio* a Maestrului lui Giovanni Barrile.

[2] Schubring, *Cassoni*, 1923.

[3] E. A. Gombrich, *Normă şi formă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981.

[4] Aici apar şi portretele viitorului papă Paul al III-lea şi al lui Pomponius Leto (Amedeo Storti, *Roma*, Editura A. Storti, Veneţia, 1965, p. 36).

[5] *Idem.*

țite, gotice) ce este în același timp și port, peisaj care nu-și găsește asemănarea în arta florentină din secolul al XV-lea și pare mai apropiat de operele flamande ale lui Van Eyck (1390—1441). O viziune nu chiar atît de frumoasă în *l'Annonciazione* (1489) de la Uffizi, care, ca evoluție a stilului se găsește la mijloc, între tabloul omonim al lui Simone Martini și cel al lui Leonardo da Vinci. Mișcarea este mai bine prinsă decît la Simone Martini, la fel și încadrarea personajelor într-un spațiu real. Formele sînt însă foarte angulare, clar-obscurul nu este încă perfect stăpînit, iar volumele nu sînt delimitate prin grade diferite de intensitate ale culorilor, ci prin linii. Peisajul se deschide spre o vale largă, străbătută de un mic curs de apă. Pe o înălțime stîncoasă este așezată o cetate cu turnuri ascuțite la vîrf, un pod fortificat traversează apa și se continuă cu un șir de ziduri întărite din loc în loc cu bastioane. Interioarele lui Botticelli, deși pictate la răscrucea dintre veacurile al cincisprezecelea și al șaisprezecelea, au un pronunțat eclectism manierist. *Alegoria calomniei* (1495, Uffizi, Firenze) prezintă un astfel de interior, cu statui, pilaștri solizi și bolți casetate, cu forme greoaie și decorație încărcată, dar statică. Un ansamblu asemănător în *Retablul lui San Barnaba* (cca 1488, Uffizi, Firenze), unde însă corespondența dintre personaje și fundalul arhitectural este mai bine pusă în evidență, în primul rînd prin așezarea Madonei pe tronul cu spătar semicilindric și coronament în formă de scoică. Chiar și chilia modestă a lui San Agostino capătă o decorație puțin uzuală: boltă *en berceau* casetată, ornamente florale și antropomorfe în stuc. Există însă și lucrări ale lui Botticelli în care maestrul se situează la cealaltă extremă, preferînd simplificarea excesivă a clădirilor, mnintindu-l astfel pe Uccello ori pe Piero della Francesca, de exemplu, în *La Derelitta* (palazzo Pallavicini, Roma) sau în *Scenele din Viața Sf. Zenobie* (1495—1500).

O lucrare de mare importanță în cadrul școlii florentine o constituie Poarta estică de la Baptisteriul din Firenze (de fapt seria de zece reliefuri) capodoperă executată între 1425 și 1452 de Lorenzo Ghiberti. Din punctul de vedere al lucrării noastre, cele mai reprezentative sînt scenele V(Istoria lui Iacob), VI (Istoria lui Iosif) și X (Regina din Saba). În scena a V-a este înfățișată o loggia cu arce în plin cintru, de tip florentin (Loggia del Mercato Nuovo, 1547—1551, proiectată de Bernardo del Tasso este foarte asemănătoare, cu deosebirea că aici doar pilaștrii periferici ajung la antablament), în scena a VI-a vedem o construcție de tip rotondă iar în ultima un fel de bazilică avînd trei nave, deschisă pe latura scurtă, cu bolți cu ogive.

O vedere panoramică a orașului Firenze (se recunosc principalele monumente ale orașului) apare în fundalul tabloului cu San Giovanni (National Gallery of Art, Washington) al lui Jacopo del Sellaio (1441/42 —1493).

Școala din Siena este într-un declin accentuat. Cel mai proeminent reprezentant al ei, Sassetta (1392—1451), are un stil caracterizat prin

forme mai moi și fine, cu culori diafane. Construcțiile care animă tablourile sale au, încă de pe la 1430—1440, arce în plin cintru în locul celor gotice [1] (de exemplu în *Visul Sf. Francisc*, 1437—1443, National Gallery, Londra). Urmașul său, Sano di Pietro (1406—1481), mai convențional, pictează și vederi din Siena, cu casele mult alungite pe verticală (în *Madona și Papa Calixt al III-lea*, 1456, Pinacoteca Nazionale, Siena, se poate identifica turnul de la Palazzo Publico, campanila domului și un fragment din acesta).

Pe cel mai „purist" dintre pictorii quattrocentești îl găsim însă în Umbria; este Piero della Francesca (1412?—1492) cel care, datorită frumuseții geometrice a operelor sale, a stîrnit, împreună cu Uccello, cel mai mare interes printre pictorii moderni, mai ales printre cubiști[2]. „El urmează calea simplificării sintetice și a geometrizării consecvente bazate pe un foarte dezvoltat simț al proporțiilor. Precizează totdeauna atît de meticulos proporțiile formei încît aceasta începe să semene cu o coloană avînd entasisul de o corectitudine ideală, orice abatere fiind socotită cu o precizie milimetrică. Datorită faptului că Piero della Francesca arhitectonizează figurile la maximum ele se acomodează la el, în mod excelent, cu arhitectura, răspunzîndu-și una alteia prin structura de cristal a formei cu planurile ei domoale și cu părțile ei componente exacte [...] Arhitectura și figurile se contopesc într-un tot indisolubil, pătruns de spiritul calmului clasic"[3]. Ceea ce pictează Piero della Francesca cu

---

[1] André Chástel, în *Op. cit.*, p. 42.

[2] Michel Ragon, *Op. cit.*, p. 144. Unii exegeți ai cubismului au comparat acest stil cu cel epurat renascentist: Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art* New York, 1960. și Dan Grigorescu, *Cubismul*, Editura Meridiane, București, 1972 pp. 13—14; André Lhote, *Traités du paysage et de la figure*, B. Grasset, Paris, 1958 Se consideră ca „precursori îndepărtați ai cubismului" Villard de Honnecourt (sec. XIII) Paolo Uccello, Piero della Francesca, Luca Cambiaso (1527—1585), David (1748—1825) Corot (1796—1875) etc. (Maurice Sérullaz, *Le Cubisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, pp. 30—38. Tot el arată că în *La Scoperta della vera Croce* a lui Piero della Francesca, din ciclul de fresce de la Arezzo, în ultimul plan în stînga se găsește o vedere a unui oraș fortificat, în întregime, compus din volume simple, cuburi și cilindri, premergînd cu peste patru sute de ani *Vederea din Estaque* a lui Braque (1882—1963) și *Horta de Ebra*. a lui Picasso (1881—1973); *Idem*, p. 32).

[3] Viktor Lazarev, *Vechi maeștri europeni*, Editura Meridiane, București, 1977, vol. I, p. 72; R. Longhi, *Piero della Francesca*, 1927, p. 56. Berenson găsește o explicație convingătoare a succesului deosebit al stilului său pe care mulți îl găsesc excesiv de geometrizat și de arid: „Fascinația unei arte impersonale, neemoționale, ca aceea a lui Piero (sau ca cea a lui Velázquez), este fără îndoială puternică: [...] În primul rînd: acolo unde nu întîlnim expresii sentimentale precise [...] sîntem mai disponibili spre a recepta purele impresii artistice de valori tactile, mișcare și clarobscur. [...] În al doilea rînd, în alte circumstanțe, în momente de redusă sensibilitate, îndrăgim la fel și pe cei care, deși recunoscuți a avea o splendidă personalitate, înrudită cu a noastră nu, vor reacționa totuși deloc față de acele lucruri care pe noi ne-ar covîrși" (Bernard Berenson, *Op. cit.*, pp. 168—169). Este totuși surprinzător cum Piero a putut totuși să aibă un elev cu un spirit atît de deosebit de al său, specialist în pictură iluzionistă, ca Melozzo da Forli (1438—1494).

mare entuziasm sînt colonadele, în succesiunea lor monotonă, care pentru el este însă o ocazie de a realiza moduli egali în perspectivă (*Vizita Reginei din Saba* și *L'Annonciazione* din ciclul de fresce de la San Francesco din Arezzo, 1459, *Flagelarea* 1455, Galleria Nazionale delle Marche Urbino). El nu este un mare maestru al picturii ce evocă întinderi largi, și unde arta sa statuară de o exacitate matematică nu găsește rapoartele exacte ale corpului uman și ale templelor antice, ci al peisajului natural aleatoriu. Astfel de reprezentări sînt rare și au un farmec deosebit. Peisajele sale se întrezăresc în spatele ființelor de o masivitate statuară: în cele două portrete de la Uffizi ale ducilor de Urbino (1465—1466), în *Il Battesimo* (1450, National Gallery, Londra), în *Nativitatea* (1470, din același muzeu). O aplicare savantă a perspectivei la un punct de fugă prezintă scena din partea superioară a *Polipticului Sant' Antonio* (1460—1470, Pinacoteca din Perugia), care este vederea unui *chiostro* cu galeriile acoperite cu bolți în *voûte d'arêtes* și coloane corintice subțiri, jumelate, Partea de jos a retablului înfățișează o madonă ce stă într-un jilț care reia, în mic, formele unei abside semicirculare, acoperită cu un *cul-de-four*. Cea mai concludentă pictură a lui Piero della Francesca — concludentă pentru înțelegerea concepției sale arhitectonice — este *Veduta unui oraș ideal* [1] (1470, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino fig. 6a). „Aici a fost întruchipat visul celor mai buni arhitecți ai Renașterii despre crearea unei piețe ideale prin proporțiile ei armonioase și severe, prin limpezirea pură a volumelor. Există ceva de o forță de atracție fără margini în acest templu rotund, în aceste liniștite *palazzi*, în această biserică cu trei nave ce se vede în ultimul plan, spre partea stîngă, în aceste fîntîni octogonale." [2] Idealul renascentist al acestei arhitecturi este reluat, cu sau fără voie, în primul

[1] Bernard Berenson, *Op. cit.*; Kenneth Clark, în *Piero della Francesca*, London, 1951; F. Witting în *Piero dei Franceschi;* Viktor Lazarev, în *Vechi maeștri europeni*, p. 74 și 93 atribuie lucrarea lui Piero della Francesca. F. von Reber în *Luciano da Laurana* in Sitzungsberichte der Bayerischen Academie der Wissenschaft, 1889; G. Buidinich în *Un quadro di Luciano da Laurana nella Galleria di Urbino*, Trieste, 1902; R. Longhi, în *Piero della Francesca*, 1927, p. 110, o atribuie lui Luciano da Laurana (1420—1479), iar A. Venturi, in *Storia dell' arte italiana*, VIII, 1, Milano, 1923, lui Francesco di Giorgio (1439—1502).

Apropiate atît ca subiect cît și ca formă (compoziție desfășurată pe lungime) sînt alte 3 *vedute* de oraș ideal: *a)* panoul de la Kunstgewerbemuseum din Berlin, făcînd parte dintr-un *cassone* și care reprezintă, în opinia lui H. Lehmann, o panoramă a pieței Ognissanti din Firenze (actuala Chiesa degli Ognissanti din secolul al XIII-lea și-a pierdut aspectul inițial, odată cu reconstrucția din secolul al XVII-lea); Schubring consideră însă că vederea reprezintă zona învecinată Porții San Niccolò, tot din Firenze; *b) veduta* unui oraș ideal de la Staatliche Museen din Berlin; *c) Veduta* atribuită lui Laurana, de la Walters Art Gallery din Baltimore, în mod clar fantezistă, deoarece sînt alăturate edificii romane antice, altuia cu plan central asemănător *Battister*-ului San Giovanni din Firenze (v. *Tout l'oeuvre peint de Piero della Francesca*, Flammarion, p. 104).

[2] Viktor Lazarev, *Vechi maeștri europeni*, vol. I, p. 74.

proiect pentru fațada răsăriteană a Luvrului a lui Bernini (fig. 6b)[1]. Asemănările cele mai evidente vizează exprimarea de ansamblu. Rotonda centrală se menține, de asemenea și registrele orizontale și traveele verticale (ordin colosal la nivelele de jos — 1 și 2 — urmează, în ambele cazuri, etajul ultim în atic, despărțit de cele de jos printr-o cornișă). Corpurile laterale, paralelipipedice, care la Piero della Francesca sînt separate de rotonda centrală, la Bernini, sînt unite de aceasta prin intermediul unei exedre. Și într-un caz și în altul efectul este același — de alternare a părții centrale, convexe, cu zonele intermediare care sînt concave. Un procedeu asemănător folosesc Louis la Vau și François d'Orbay la Collège des Quatre-Nations din Paris[2], aici însă volumetria generală este mai fragmentată iar partea centrală nu mai este o rotondă — o proeminență semicirculară în plan — ci un *avant-corps* mai puțin acuzat, cu forme rectangulare formele, curbe revenind doar în partea superioară, unde este prezentă cupola.

Arhitectura pictată de Piero della Francesca nu este atît de bogată ca la Mantegna (1431—1506) ori Carpaccio, (cca 1460—1526), dar are o deosebită forță de sugestie, masele sînt foarte bine puse în valoare și contribuie într-un mod admirabil la definirea și la echilibrarea compoziției luate în ansamblu. Așa cum observa Henri Focillon „este în același timp arhitectura unui arhitect, ce are o valoare în sine, și arhitectura unui pictor, ce servește la distribuirea figurilor, la plasarea lor într-un loc precis, pentru încîntarea minții și a vederii [...]. Termenul suprem al acestei armonii este poate ilustrat prin absida semicirculară dominată de bolta cu concă." [3]

Tot în școala umbriană, o foarte matură reprezentare a unui spațiu urban tipic renascentist, într-o perfectă reproducere perspectivală, găsim în *Miracolul lui San Bernardino* (1473), atribuit lui Perugino (1445—1523), de la Pinacoteca din Perugia. Într-o altă lucrare de mari proporții, fresca în care se tratează subiectul *Predării cheilor* (1481—1483), de pe unul din pereții laterali ai Sixtinei, Perugino se dovedește mai puțin inspirat, cel puțin sub aspectul interpretării date edificiilor. În mijloc se găsește o rotondă cu detalii izbutite, dar care în ansamblu are un aspect greoi și lipsit de eleganță. De o parte și de alta două arce de triumf ale căror proporții de asemenea lasă de dorit.

Dar pictura umbriană cunoaște și o tendință mai conservatoare oarecum goticizantă. Benedetto Bonfigli (? —1496) se încadrează pe

[1] Desenul se păstrează la Muzeul Louvre, Paris. V. Bernard Teyssèdre, *L'Art au siècle de Louis XIV*, Le livre de poche, Paris, 1967, Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, 1665, ed. L. Lalanne, Gaz. B. Arts, 1885; Edmond Esmonin, *Le Bernin et la construction du Louvre*, Bull. Soc. Hist. de l'Art français, 1911; Léon Mirot, *Le Bernin en France, les travaux du Louvre et les statues de Louis XIV*, Mém. Soc. Hist. de Paris, t. XXXI, 1904; Victor L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Editions Plon, Paris, 1972).

[2] Victor L. Tapié, *Op. cit.*

[3] Henri Focillon, *Piero della Francesca*, Editura Meridiane, București, 1983, p.86

această direcție, nu numai prin linia sa stilistică, dar și prin decorul ales, mai arhaic și cu înclinație accentuată spre formele arhitectonice medievale — de exemplu în *Prima traslazione di San Ercolano* (1461, Pinacoteca Vannucci, Perugia). Chiar și la un maestru de talia lui Melozzo da Forli, care folosește adesea în picturile sale — cu o tehnică evoluată — edificii renascentiste, aglomerarea detaliilor de arhitectură este un reflex poate involuntar al picturii medievale (în *Inaugurarea Bibiliotecii lui Sixt al IV-lea de la Vatican*, 1464, Biblioteca Vaticanului, Roma).

Una din cele mai frumoase vederi „citadine" din școala umbriană este *Prezentarea la templu* (Louvre, Paris) a lui Gentile de Fabriano. Este adevărat că, sub aspectul compoziției și al tratării perspectivale, pictura prezintă unele naivități care țin încă de tradiția gotică: desfășurarea sub forma unei fișii orizontale, punctul de fugă încă incert, raporturi dimensionale încă lipsite de justețe între siluetele omenești și clădiri (strada din dreapta este mult prea strîmtă pentru ca un om să o poată străbate etc.). Dar, în același timp trebuie să remarcăm extremul rafinament al culorii, grija pentru pictarea cît mai fidelă a detaliilor (de exemplu bosajul accentuat al palatului din stînga) echilibrul care caracterizează plasarea elementelor compoziționale.

Mai bogate și mai spectaculoase sînt reprezentările arhitecturale din picturile lui Andrea Mantegna. Animator al școlii padovane și din multe privințe și al școlii venețiene, Mantegna este primul „ruinist" autentic din istoria artei. Bernard Berenson are dreptate atunci cînd spune că „Dacă punem picturile lui Pollaiuolo inspirate de mitul lui Hercule, *Primăvara* și *Nașterea Venerei* ale lui Botticelli și *Pan* al lui Signorelli alături de *Parnasul* lui Mantegna, va trebui să recunoaștem că numai opera acestuia e pictată, spre a spune așa, în latinește"[1]. Mantegna a fost într-adevăr primul pictor care s-a aplecat cu interes și străduință asupra studiului sistematic al artei antichității. Și lucrul acesta se simte, fiindcă „ruinele" sale sînt mult mai convingătoare decît oricare din clădirile înaintașilor săi, chiar dacă și el le alătură, fără să-și facă prea multe probleme, unor construcții medievale ori dacă, uneori, exagerează în îngrămădirea unor elemente arhitecturale antice, chiar și în stare fragmentară, așa cum se întîmplă în *San Sebastiano di Aigueperse* (1480, Louvre, Paris). Clădirile evocate de el sînt foarte îndepărtate de spiritul arhitecturilor sobre și liniare ale lui Piero della Francesca, deși rolul lor în desfășurarea acțiunii nu este mai mare. Ele se aseamănă uneori (ca în cazul celor din Cap. Ovetari din Padova, 1452, fig. 7). cu cele pictate de Botticelli în scene precum *Alegoria calomniei*. Ceea ce impresionează în acest ciclu de fresce este bogăția ornamentală, cîteodată chiar excesivă, și un oarecare eclectism ornamental. Există foarte puține locuri pe pilaștrii, pe intradosul bolții *en berceau* ori pe cornișele loggiei

[1] Bernard Berenson, *Op. cit.*, p. 223.

din fresca unde se tratează episodul supliciului, pe care să nu fie aplicate ornamente dintre cele mai variate: oameni alergînd, cai trăgînd cvadrige, nuduri culcate (pe friză), inscripții și siluete antropomorfe precum și decorații florale (pe pilaștri) etc. Două clădiri curioase, una cu pilaștri greoi, care se continuă, ca un capriciu al autorului, și deasupra cornișei și alta cu un șir de arcade în plin cintru la parter apar în *Botezul lui Ermogene*. În scena *Transferului trupului*, în prim plan, în dreapta, există o colonadă corintică, iar spațiul se continuă foarte firesc în planurile mai îndepărtate cu un grup de case etajate, specifice arhitecturii orășenești italiene. Pentru ca golul să fie mai puțin accentuat, iar colonada din dreapta să fie legată mai firesc de edificiul din stînga, artistul le unește printr-un soi de pod-pergolă. Această scenă ca și cea a supliciului au un fundal arhitectural unic, care „înlesnește depășirea împărățirii peretelui în fragmente, tradiționale pentru secolul al XV-lea."[1] În plus, în această ultimă frescă, privirea scapă, în partea stîngă, într-un peisaj cu ruine și cu citadelă în vîrful unui deal, asemănător ca stil cu peisajele din cele două tablouri pe care le vom lua în discuție imediat. Acești pilaștri cu secțiune patrulateră, care în locul obișnuitelor caneluri prezintă pe fețele laterale desene florale ieșite în relief și pictate de obicei în auriu, se întîlnesc des la Mantegna dar și la alți pictori ai școlilor italiene. *Înfățișarea* lui Mantegna de la Uffizi (pe la 1465) prezintă astfel de pilaștri[2]. Dar ei apar și la Domenico Ghirlandajo (1449—1494), în *Adorația Magilor* de la Uffizi și în *Nașterea Fecioarei* de la Santa Maria Novella din Firenze, sau la Francesco Botticini (pe la 1446—1497) în *Adorația Magilor* de la Art Institute, Chicago, în *Viața Sf. Zenobie* a lui Botticelli și în *Prezentarea la templu* (Boston) a Maestrului Panourilor Barberini (cca 1400). Dar același element decorativ îl găsim și departe în sudul Franței, în *Retablul de la Magraña*, din Catedrala Saint-Jean, din Perpignan, în panoul de predelă intitulat *Întîlinirea Sf. Ana cu Sf. Ioachim* (pe la 1500).

Foarte izbutite, cu un farmec deosebit, sînt cele două ample peisaje din tablourile lui Mantegna cu *Grădina Ghetsemani* (Musée des Beaux Arts, Tours și National Gallery, Londra). Deși au același subiect, cele două peisaje diferă mult: două exerciții de imaginație pe tema „un oraș pe o colină, în spatele cărora se zărește un munte mai înalt". În pictarea celor două orașe, Mantegna depășește în profunzime spațială tot ceea ce se realizase pînă atunci. Nici chiar Carpaccio sau Bellini, cu treizeci-patruzeci de ani mai tîrziu, nu ajung la un rezultat comparabil. Tabloul de la Londra este mai concis, așezarea este mai puțin vizibilă datorită lanțului de fortificații. În cel de la Tours însă, orașul „îmbracă" coama dealului, fortificațiile sînt mai jos, spre poale, și putem să admirăm în voie nenumăratele construcții minuscule, fiecare de alt fel, dintre care răzbat, pe alocuri, turnuri. O vedere panoramică de un caracter apropiat

[1] Viktor Lazarev, *Vechi maeștri europeni*, vol. I, pp. 178—185.
[2] *Mantegna*, Editions Pierre Laffitte, Paris, 1913, p. 15 și pl. II.

și în celebrul panou cu *Calvarul* (1457, Louvre, Paris), în care un istoric ca A. N. Benois vede „unul dintre cele mai teribile tablouri ce au fost făcute vreodată", tocmai datorită decorului mineral, al orașului, redat în amănunțime dar împins în fundalul stîncos și colțuros, cerului „asemenea celui din zona polară"[1]. La un decor de acest fel pare a se fi gîndit Baudelaire atunci cînd a scris:

„C'est un univers morne à l'horizon plombé,
Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème;
Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois,
Et les six autres mois la nuit couvre la terre;
C'est un pays plus nu que la terre polaire;
Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois !"[2]

O vedere largă puțin obișnuită în Quattrocento este cea din *Adormirea Fecioarei* (1461) de la Prado Madrid: pe fundalul unei camere cu pereții laterali ritmați de pilaștri, reprezentată în perspectivă frontală, se deschide o fereastră prin care se poate vedea o panoramă largă. Remarcabil în acest tablou este faptul că, poate în premieră absolută, peisajul nu pare a fi aici căutat: un teren plat, fără nici o ridicătură, case și ziduri cărora le lipsesc orice ostentație, o apă liniștită peste care trece un pod. Pare o scenă de exterior olandeză. Eugenio d'Ors se entuziasmează în fața acestei opere: „Eu îți jur, prietene, că această tăbliță palidă conține una din cele mai pure realizări ale frumosului din cîte s-au cunoscut vreodată. Știu de la niște fervenți cunoscători ai artei (foarte puțini, dar, în sfîrșit dintre cei mai buni) că, dacă într-o zi focul ar mistui tot acest muzeu (Prado—n.n.) și de ei ar depinde salvarea unei singure opere, n-ar șovăi nici o clipă și ar alerga numaidecît spre Mantegna. [. . .] Alt tablou mai bine compus nu există în antologia picturii universale".[3]

Și înainte de acesta, în frescele de la Ovetari, și după, stilul său se caracterizează prin bogăție formală. O dovadă este marele *San Sebastiano di Aigueperse*, în care ne putem da seama de grija cu care Mantegna

[1] A. Benois, *Istoria jivopisi vseh vremion i narodov*, I, p. 458.

[2] „E-o lume plumburie și fără strălucire
În care noaptea-i plină de spaime și blesteme;
Un soare fără vlagă pe cer stă șase luni
Iar șase luni e noapte din zare pînă-n zare.
E mai pustiu aicea ca-n țările polare:
Nici vietăți, nici ape, nici crînguri, nici pășuni!"
(traducere Al. Philippide)

Charles Baudelaire, *De profundis clamavi*, în *Oeuvres complètes*, Editions Gallimard, Paris, 1975, p. 32. Ca o paranteză putem aminti că un peisaj de cu totul alt tip, al lui Claude Lorrain, îi evocă lui Eugenio d'Ors alte versuri din Baudelaire: *„Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté"*. (Eugenio d'Ors, *Trei ore în Muzeul Prado: Barocul*, Editura Meridiane, București, 1971, p. 41 și Charles Baudelaire, *L'Invitation au voyage*, *Op. cit.*, pp. 53—54.)

[3] Eugenio d'Ors, *Op. cit.*, pp. 42—43.

studia și picta elementele decorative arhitectonice romane. Ca și în tabloul cu subiect identic păstrat la Kunsthistorisches Museum din Viena, arhitectura antică, parțial distrusă, înfățișată fragmentar, este o aluzie la sfîrșitul culturii și civlizației păgîne.[1] Amîndouă tablourile au o mare precizie a detaliului de prim plan. Să privim, de exemplu, felul diferit în care este interpretat în amănunt capitelul corintic, în tabloul de la Viena, trecerea de la astragal la capitelul propriu-zis făcîndu-se printr-un etaj intermediar, decorat cu frunzulițe și cu vrejuri, pictate cu mare migală și excelent puse în lumină. Tot în tabloul vienez, o impresie deosebită face ruptura în zid din partea superioară, în stînga capitelului, cărămizile frînte fiind tratate cu mult naturalism În pictura de la Louvre, în afara preciziei cu care este pictat capitelul corintic mai apropiat de modelele autentice, (cel din tabloul de la Kunsthistorisches Museum fiind o licență a artistului), trebuie remarcată și varietatea motivelor decorative de pe sfărîmăturile de frize ce se găsesc împrăștiate la baza coloanei. Dar ceea ce este cel mai important în *San Sebastiano di Aigueperse* este decorul din planul îndepărtat; construcțiile se ivesc la baza și în vîrful unor stînci: la baza ei găsim edificii romane antice, într-o stare înaintată de paragină.[2] Stînca are o formă foarte bizară, fiind în două rînduri ieșită în consolă, cea de sus avînd, dacă ne orientăm după dimensiunile clădirilor, cîteva zeci de metri. Tocmai pe aceste bucăți de stîncă avansate în consolă Mantegna își ridică constrcuțiile medievale, într-un echilibru cam precar. Într-un mod identic este plasat și castelul din *Camera degli Sposi*, Palazzo Ducale, Mantova, episodul *Întoarcerii de la Vînătoare.* Aceste fresce (cca 1473), împreună cu cele ale lui Melozzo da Forli, sînt primele exemple de *trompe-l'oeil* din arta italiană și din arta universală. Să remarcăm mai ales două dintre ele: *Întîlnirea,* un nostalgic peisaj cu un oraș întărit, în fundal, iar *fuori le mura* un templu antic, o statuie pe piedestal și rămășițele unor construcții subterane, cu arce din cărămidă; apoi bolta camerei *(Ochiul)*, care este de fapt, o falsă cupolă pictată în *trompe-l'oeil,* deschisă spre cer. Peste marginea ei „privesc" în cameră mai multe personaje, dintre care cîțiva *putti.* Procedeul deschiderii spre cer va fi folosit pe scară largă în Europa secolelor XVII și XVIII.

Trăsăturile caracteristice ale peisajului lui Mantegna le întîlnim și la ferrarezul Cosimo Tura (1429?—1495). Aceeași ariditate a solului, linii frînte și conturuti colțuroase, reminiscențe ale stilului gotic de care Italia septentrională era legată prin fire mai trainice, mai persistente decît umanista Florență. *L'Annonciazione* a lui Cosimo Tura (Museo del Duomo, Ferrara) împrumută decorația parcă din picturile Capellei

[1] A. Jameson, *Sacred and Legendary Art*, II, Boston—New York, 1857, p. 410; Viktor Lazarev, *Vechi maeștri europeni*, vol. I, pp. 200—201.

[2] Nu credem că este exagerat a afirma, continuînd ipoteza avansată de Jameson, că dispunerea edificiilor antice ruinate la baza muntelui și a celor medievale sus, pe culme, are semnificația edificării civilizației apusene pe ruinele celei antice.

Ovetari: aceleaşi bolţi *en berceau* casetate, aceiaşi pilaştri masivi sufocaţi de povara ornamentelor, aceleaşi panouri în zid cu basoreliefuri reprezentînd figuri umane în felurite ipostaze. Un eclectism asemănător întîlnim în tronurile lui *Venus* (National Gallery, Londra) şi ale *Madonnei Roverella* (tot la National Gallery), care, fără a fi scăpate pe deplin din tradiţia gotică (o dovedeşte linia lui Tura, capricioasă şi nervoasă[1], precum şi aglomerarea de detalii care ni-l recheamă în memorie pe un Gentile de Fabriano), vestesc, prin opulenţa decoraţiei de factură în primul rînd renascentistă, manierismul.[2] Unii l-au interpretat, neîntemeiat, ca pe un precursor al barocului („Arhitecturile lui Tura sînt supraîncărcate şi baroce, nu aşa cum sînt deseori arhitecturile la pictorii de la începutul Renaşterii, ci aproape ca trufaşele palate clădite de mezi sau de perşi.")[3]

Pictura veneţiană din secolul al XV-lea, deşi răsărită mai tîrziu, avea să cunoască cea mai mare continuitate. Ea ne interesează în cadrul cercetării noastre, datorită celor trei mari maeştri: Antonello da Messina (1430?—1479), Giovanni Bellini (1430—1516) şi Vittore Carpaccio. Primul este cel mai puternic influenţat de maniera flamandă a lui Jan Van Eyck (dovadă *Răstignirea* de la Bucureşti[4], cu o panoramă cuprinzătoare şi căsuţe mici, puţin individualizate, pierdute în peisaj). *Sf. Ieronim* de la National Gallery din Londra este de asemenea legat de tradiţia picturală neerlandeză, în primul rînd prin menţinerea caracterului gotic al interiorului, ca şi, aşa cum observă Lazarev[5], prin deschiderea arcului de piatră din primul plan, diferită, cum am arătat mai înainte, de arcul pur decorativ, realizat în relief, cu aspect de ramă, folosit de maeştrii goticizanţi italieni ca Simone Martini, Gentile da Fabriano şi Fra Angelico. Unii istorici au considerat chiar pictura din colecţia londoneză o copie după Van Eyck. Interiorul închipuie un spaţiu gotic cu mai multe nave; ceea ce îi conferă un aspect hibrid este surprinzătoarea neconcordanţă dintre partea dreaptă şi partea stingă: În dreapata el seamănă cu cel al unei bazilici (se vede fila de coloane care desparte navele între ele), în stînga însă, fereastra dreptunghiulară conferă interiorului un aspect laic, de reşedinţă medievală.

Cel mai matur şi mai bine echilibrat spaţiu arhitectural figurat în creaţia lui Antonello da Messina este cel din *San Sebastiano* (Gemäldegalerie, Dresda). Mai întîi prin tipologia clădirilor cu un aspect deosebit de ales, tipic renascentist (ele se aseamănă întrucîtva cu cele din tabloul menţionat atribuit lui Perugino). Apoi prin caracterul unitar al compo-

[1] Mihail Alpatov, *Istoria artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1967, vol. II, p. 38.
[2] Mai puţin încărcată este decoraţia la Francesco da Cossa (1435?— 1478) (de exemplu în *Luna Aprilie*, din Palazzo Schifanoia din Ferrara).
[3] Bernard Berenson, *Op. cit.*, p. 236.
[4] André Chastel, în *Op. cit.*, p. 61; Viktor Lazarev, *Vechi maeştri europeni*, vol. I, pp. 102— 103.
[5] Viktor Lazarev, *Vechi maeştri europeni*, vol. I, p. 117.

ziţiei, ansamblul fiind deosebit de veridic în alcătuirea sa. În sfîrşit, prin tehnica perspectivei şi prin încadrarea figurii principale în ambient, aceasta nemaiapărînd ruptă de un cadru cu simplu rol de fundal.

La Giovanni Bellini, lucrurile stau oarecum altfel. Acest mare pictor, în mod fundamental renascentist, vădeşte totuşi o oarecare înclinaţie atavică spre bizantinism[1]. În creaţiile mai timpurii, peisajele din fundalurile tablourilor sale cu subiecte sacre înfăţişează imaginile închipuite ale unor aşezări medievale — în *Pietà* (cca. 1460, Muzeul Correr, Venezia[2]), *Resurecţia* (1479, Staatliche Museen, Berlinul Occidental). Ulterior, aceste *vedute* capătă tot mai multă autenticitate: în *Sf. Ieronim* (1485, Colecţia Contini-Bonacossi, Firenze) cu toată paleta coloristică redusă (Giovanni Bellini întrebuinţează aici culori mai mohorîte, ca maron-uri, verde închis şi bej-uri), ambianţa creată este foarte plăcută, datorită peisajului de o mare *dolcezza*: Doar în planul apropiat, unde se găseşte sihastrul, mediul e stîncos; mai departe, vedem mai multe coline înverzite, dintre care se detaşează silueta unui oraş cu ziduri crenelate, dominat de două turnuri, unul dintre ele fiind o campanilă tipic veneţiană. Mai atrag atenţia un pod de piatră cu trei deschideri şi, pe malul opus oraşului, o construcţie joasă lîngă care se găseşte o campanilă romanică cu plan rotund.[3] O cetate medievală într-un cadru natural încă şi mai îmblînzit, în *San Fracesco d'Assisi* (1485, Colecţia Frick, New York). Foarte interesant este şi castelul din *Încoronarea Fecioarei (Pala di Pesaro*, Museo Civico, Pesaro), pictată la 1471—1475. Tot într-un astfel de mediu este situată şi *Madona pe pajişte* (cca 1505, National Galery, Londra), cu precizarea că aici elementul mineral, stîncos dispare cu desăvîrşire. Atmosfera campestră îl anunţă parcă pe vreun Millet veneţian; pe cîmp, ca şi în tabloul cu *San Francesco*, umblă animale domestice, castelul din planul îndepărtat fiind tratat foarte realist[4].

În tabloul lui Giovanni Bellini realizat împreună cu fratele său Gentile (1429—1507), *San Marco la Alexandria*, autorii plasează acţiunea însă în Piazza San Marco din Veneţia. Perspectiva este închisă de bazilică, distingîndu-se cu claritate faţada lipsită de ornamentele gotice adăugate ulterior.

Peisajul din *Sacra conversazione* (cca. 1500 — 1505, Accademia, Venezia) este o *vedută* cu o cetate, cu un oraş pe malul unei ape, în timp ce în fundal se văd munţi înalţi. Culorile sînt foarte naturale cu efecte de umbră şi lumină, iar perspectiva este stăpînită cu multă măiestrie. Cînd Bellini

[1] G. Fiocco, *Giovanni Bellini*, Milano, 1960.
[2] În care se pot distinge şi clădiri antice, de exemplu, un arc de triumf cu două deschideri.
[3] Tip constructiv pe care îl întîlnim, accidental, şi în sudul Franţei — Tour Fenestrelle din Uzès.
[4] Un peisaj mai idealizat, din care nu lipsesc însă ruinele a două cetăţi, în *L'Assunzione* (1513, San Pietro, Murano).

se hotărăște să-și aleagă drept decor un interior, el își așează cel mai important personaj (de obicei o Madonă, ca în *Pala di San Zaccaria* —, 1505 Galleria dell'Accademia, Venezia în *Pala di San Giobbe*, 1487, Galleria dell'Accademia, Venezia sau în *Tripticul*, 1488, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia), într-o nișă absidală, acoperită, așa cum am mai văzut cu un *cul-de-four* și continuată spre privitor cu o boltă *en berceau* casetată. Arhitectura sa de interior nu este nici pe departe atît de bogat împodobită ca la Mantegna sau Cosimo Tura, ceea ce îi dă mai mult echilibru și, într-un anume fel, mai multă noblețe.

Peisajul care ilustrează cel mai bine faza matură a stilului bellinian este *Alegoria sacră* (1500, Uffizi, Firenze) de fapt, pe cît se pare, o *Sacra conversazione* (fig. 8) [1]. El este rezultatul unei schimbări survenite în viziunea picturală a maestrului. „În locul motivelor aride ale unei naturi stilizate, atît de prețuite de Mantegna, tot mai des sînt date la iveală motive realiste din *terra ferma* venețiană — simple construcții de țară, mici castele confortabile, orașe liniștite de provincie, bisericuțe singuratice, podețe aruncate peste rîuri înguste". [2] Aici îl găsim pe Bellini cel care îl precede cu aproape un secol pe Bassano în pictarea vederilor campagnarde. Ca și în cea mai mare parte a tablourilor Quattrocento-ului însă se face vizibilă aici ruptura dintre planul prim — asemănător unei scene de teatru — și planul secund al apei și al vederii peisagere propriu-zise. Senzația de „ruptură" este dată și de gardul care delimitează terasa pe care are loc *Sacra conversazione*. Oricum, acest tip de vedere a influențat simțitor școala venețiană și nu numai pe aceasta. *Chemarea fiilor lui Zebedeu* (Galeria del' Accademia, Venezia), a lui Marco Basaiti (1460? —1525), pictată la 1510, este o derivată directă a peisajului bellinian de tipul *Alegoriei sacre*, și are, potrivit lui Rosario Assunto, care comentează acest tip de „veduță" venețiană atît de caracteristică pentru finele veacului al XV-lea, „toate calitățile pentru ca peisajul să poată fi judecat *frumos*; un întreg repertoriu de stînci și coline și munți în depărtare; cu copaci desfrunziți și alții înfrunziți; și castele, și orașe fortificate și episoade pastorale; și, de asemenea, dominante, fiind cerute de subiectul pescăresc, ape, fluviale și lacustre, pline de bărci." [3]

Contemporanul lui Bellini, mai tînărul Vittore Carpaccio, este însă un vedutist cu precădere urban. Vederile sale dintr-o Veneție transfigurată, chiar dacă nu au intensul sentiment liric al lui Bellini sau al lui Mantegna, se disting însă prin somptuozitatea lor și printr-o excepțio-

---

[1] S-a arătat relația dintre modul de dispunere a figurilor din acest tablou și cel în care sînt aranjate în *Pala di San Giobbe*, pictată cu cîțiva ani mai înainte; e ca și cum Bellini ar fi cunoscut cutia perspectivală (Salvatore Settis, *„Furtuna" interpretată*, Editura Meridiane, București, 1982, pp. 153—154).

[2] Viktor Lazarev, *Vechi maeștri europeni*, vol. II, p. 11.

[3] Rosario Assunto, *Peisajul și estetica*, Editura Meridiane, București, 1987, vol. II, p. 421.

nală artă regizorală. După cum vederile lui Mantegna și ale lui Bellini sînt cele mai poetice din întreg secolul, cele ale lui Carpaccio sînt în mod clar cele mai impresionante prin fast.

Imaginile urbane cele mai reprezentative se găsesc în *ciclul Sf. Ursula* [1] (1490—1495?, Galleria dell' Accademia, Venezia). Episoadele mai timpurii sînt mai naive și mai puțin complexe. *Sosirea pelerinilor la Köln* (1490) cu o arhitectură bogată, variată și bine articulată prezintă un oraș care nu seamănă însă nicidecum cu așezarea de pe Rin, ci cu cetatea Dogilor (fig. 9). *Papa primind pelerinii* (1491) are ca piesă principală a fundalului un castel cu o formă simplă (e format din patru incinte concentrice și în mod succesiv mai înalte, cu elemente de coronament aproape similare pe fiecare din cele patru etaje — mașiculiuri și metereze). În *Visul Sf. Ursula* (1495) pătrundem într-un interior „naiv dar admirabil prin proporțiile cuburilor și dreptunghiurilor sale întrepătrunse, una din reușitele sale cele mai seducătoare. " [2] În *Regele Bretaniei primind ambasadorii* (1495), actorii principali se mișcă într-un fel de loggie pictată cu abilitate și care nu are o ornamentație prea bogată, dar, în schimb, detaliile care există sînt pictate cu multă finețe. Prin deschiderea centrală se vede un chei, un canal și construcții: un palat, o capelă octogonală cu cupolă și un turn cu orologiu. *Ambasadorii aducînd răspunsul regelui Teonat* (1495?) este realizată după o schemă mai lejeră, Spațiul pe jumătate casă, pe jumătate casetă din primul plan al tabloului precedent este schimbat aici cu un *plein-air* (fig. 10). Privirea pătrunde scena în profunzime pe măsură ce alunecă în direcție inversă cititului, adică de la dreapta la stînga. Urmînd această direcție vedem o loggie cu coloane grațioase, o casă venețiană care seamănă și cu un arc de triumf, fiindcă parterul este străpuns pe traveea mediană de un pasaj acoperit cu boltă semicilindrică și apoi scăpăm cu totul într-un spațiu larg, cel al bazinului, bordat de foarte multe case în stilul arhitecturii civile venețiene și de trei turnuri de apărare cu plan pătrat. În *Sf. Ursula întîlnindu-l pe Conon* (1495) portul, mișunînd de corăbii și de oameni, în ipostaze diverse, nu mai este atît de „veridic" ca în exemplele anterioare. El capătă un ușor caracter „de vis", din acest punct de vedere vestind minunatele porturi ale lui Claude Lorrain. În acest tablou, Carpaccio își limpezește complet maniera de a picta, alăturînd cu dezinvoltură clădiri dintre cele mai variate: *palazzi* venețiene, turnuri fortificate, cu plan pătrat sau rotund, ca fleșă sau fără, un dom, bastioane cu forme diverse, campanile cu ceas, tipice orașului de pe laguna Adriaticei, scăldate într-o lumină bleu-aurie care și ea îl anunță pe marele Lorrain. Este

---

[1] Rodolfo Palluchini, *Le storie diu Sant'Orsola di Carpaccio*, Edizioni Martello, Milano, 1958.

[2] André Chastel, în *Op. cit.*, p. 64. Asemănătoare din punctul de vedere al tratării interiorului este lucrarea *Moartea Sf. Ieronim* (Galleria dell' Accademia, Venezia), de Lazzaro Bastiani (1425?— 1512).

sigur că dintre toate peisajele lui Carpaccio, acesta este cel mai bine construit și cel mai fermecător.

Cu toate că ciclul prezentat mai sus are, din punctul de vedere al arhitecturii înfățișate, cea mai mare magnificență, și alte opere ale lui Carpaccio oferă nenumărate frumuseți: Vederi din aceeași categorie tipologică se întîlnesc în *Viața lui San Trifone* (1510, Scuola degli Schiavoni, Venezia), mult simplificate însă. În planul apropiat, în scena *Omorîrii fiarei din Silon*, o loggie înfățișată fragmentar. În stînga și în dreapta palate venețiene, cu proporții mai greoaie și mai lipsite de eleganță. Ca și în *Ambasadorii aducînd răspunsul regelui Teonat*, privirea alunecă pe lîngă obiectivele din prim plan în planul secund, care, ca arhitectură vorbind, este superior calitativ planului prim.[1] În *Viața lui San Geronimo* (1502) ambianța este cea rurală.[2] Cele mai pitorești case (și aici naturalismul flamand a avut poate o influență) le găsim în scena funeraliilor, lipsită de pompa cu care artistul ne-a obișnuit. Ne găsim acum într-un sat din cîmpia Veneto-ului, un sat așa cum arăta el în ultimii ani ai secolului al cincisprezecelea.

Probabil singura *vedută* autentică a lui Carpaccio este cea a atemporalei zone San Marco (vederea e luată dinspre Isola San Giorgio), în tabloul *Leul lui San Marco* (1516, Palatul Dogilor, Venezia); se pot zări aici Palatul Dogilor, Piazzetta, Catedrala, Campanila și chiar Turnul Orologiului.[3]

Splendoarea picturală a Cinquecento-ului — deopotrivă apogeul și declinul Renașterii — nu a însemnat și mărirea într-un mod corespunzător a rolului cadrului construit în artele figurative, în primul rînd firește în pictură și în desen. Figura umană (am văzut deja în aprecierile făcute de Vasari cu privire la studiile de perspectivă ale lui Uccello) capătă un rol primordial în pictură și în sculptură, ecou evident al umanismului neoplatonician, exprimat cu cea mai mare putere în epocă de Marsilio Ficino. Figura omenească este mai bine integrată în peisaj, care și el capătă un rol mai activ în desfășurarea acțiunii, dar, de cele mai multe ori este înfățișat fragmentar. Chiar și în operele lui Giorgione (1477? — 1510), care are primul meritul de a-i fi încredințat peisajului un rol motor în evocarea subiectului, precum *Concertul cîmpenesc* (menționat prima oară pe la 1627) de la Louvre, ori *Venus culcată* (Gemäldegalerie, Dresda) — în aceasta din urmă apar cîteva case de țară într-un rol episodic — cadrul natural se face mai curînd *simțit*; Giorgione nu insistă asupra caracterului descriptiv și nu caută să individualizeze,

---

1 În *Sacra conversazione* de la Petit Palais din Avignon, peisajul medieval este accentuat de prezența unui pod natural din piatră, care creează deasupra lui un fel de arc.

2 V. în acest sens poemul *Nencia di Barberino* a lui Lorenzo Magnificul

3 Una din cele mai clare vederi din epocă ale catedralei San Marco (se distinge și mozaicul de deasupra intrării) este cea din *Procesiunea Sf. Cruci în Piața San Marco* a lui Gentile Bellini.

să scoată în evidență particularitățile specifice ale locului, ci, invers, să-i dea acestuia un statut de generalitate.

Unul dintre aceste tablouri este *Furtuna* (cca 1505, Galleria dell' Accademia, Venezia). Tema lui a rămas o enigmă, cu toate că s-au făcut numeroase încercări de a se lămuri care este subiectul și ce semnificație alegorică are fiecare din personaje și din elementele de decor; dintre ipotezele de formulare a unui titlu enumerăm[1]: *Familia lui Giorgione* (Burckhardt, 1855), *Deucalion și Pyrrha* (Schrey, 1915), *Cele patru elemente* (Ferriguto, 1922), *Moartea lui Matteo Costanzo și a iubitei sale* (Hourticq, 1930), *Siegfried și Genoveva* (Parpagliolo, 1932), *Originea feniciană mitică a lui Vendramin* (de Minerbi, 1939), *Nașterea lui Appolonios din Tyana* (Hartlaub, 1953), *Nașterea lui Bacchus* (Klauner, 1955), *Jupiter și Io* (Battisti, 1955), *Regăsirea lui Moise* (Calvesi, 1962), *Ilustrație la sonetul XCI al lui Petrarca* (Meller, 1964), *Împreunarea pămîntului cu cerul* (Calvesi, 1970), *Puterea, Caritatea, Fortuna* (Wind, 1969), *Legenda Sf. Teodor*[2] (de Grummond, 1972), *Danae la Seriphus* (Parronchi, 1976), Vedem așadar că există o mare diversitate de păreri, fiecare critic exprimîndu-și argumentele sale, cu părțile lor forte și cu părțile lor slabe. Există un grup de specialiști care ne încredințează chiar că tabloul lui Giorgione nu are subiect: Lionello Venturi[3], Kenneth Clark, Adrian Stokes[4], Ugo Ojetti. Oricum, din toate variantele expuse mai sus, doar două fac referiri la orașul redat în depărtare: de Minerbi (care îl consideră ca fiind Carrara) și de Grummond (care îl identifică cu Euchaita) și șapte la coloanele rupte din dreapta tînărului: Ferriguto vede în ele simbolul vremelniciei, Hartlaub — o lojă, Hourticq — simbolul morții iubiților, de Minerbi — cel al morții, Calvesi sfîrșitul păgînismului, Meller — viața personală și de Grummond — păgînismul. Se observă prin urmare că doar doi din exegeții tabloului lui Giorgione au acordat atenție ambelor elemente specifice arhitecturale din tablou, dîndu-le o explicație oarecare. Indiferent însă dacă *Furtuna* are un subiect bine conturat sau nu și dacă are vreunul, indiferent care este acest subiect, concepția foarte modernă a acestui peisaj rezultă din două caracteristici esențiale:

a) Caracterul pictural deosebit de avansat al tabloului, în contrast cu liniaritatea accentuată a celor din Quattrocento (v. Carpaccio sau Piero della Francesca), orașul din zona îndepărtată fiind învăluit într-o ceață ușoară ce estompează volumele care sînt însă evidențiate mai mult prin pete de culoare și prin zonificarea hotărîtă a porțiunilor luminate și a celor umbrite. Contururile caselor nu mai sînt atît de pregnant delimitate, ca la predecesori, prin linii de culoare închisă, ci prin dife-

---

1 Salvatore Settis, *Op. cit.*

2 Care era patronul Veneției, înainte de San Marco.

3 Lionello Venturi, *Come si comprende la pittura*, Torino, 1975.

4 Adrian Stokes, *The Image in Form*, London, 1972.

rența de colorit și de iluminare, adică așa cum se prezintă o clădire sau un volum oarecare ochiului omenesc. [1]

b) Strînsa interdependență dintre personajele din partea din față cu peisajul înconjurător precum și dintre peisajul aflat mai aproape de privitor și cel din depărtare, [2] lucru care nu apărea nici chiar în alte tablouri ale lui Giorgione — ca *Madonna Castelfranco* (1505, San Liberale, Castelfranco); aici între cele două planuri — cel în care este așezată Madona și cel al peisajului cu un mic castel gotic — se practică o cezură clară. În *Furtuna* nu există o regresiune de planuri paralele clar delimitate dinspre privitor spre fundal; acestea se întrepătrund, iar figurile, așa cum am mai spus, sînt integrate organic în mediu.

Aceste două caracteristici (care la Giorgione apar în genul peisajer) constituie în realitate cele mai importante cuceriri ale tehnicii picturale din Cinquecento, chiar dacă arhitectura este puțin marginalizată față de Quattrocento. În școala venețiană apare sporadic și este puțin semnificativă: la Tiziano (1490?—1576) — în *San Lorenzo* (cca 1557, Chiesa dei Gesuiti, Venezia) este reprezentată fațada unui monumental templu, cu coloane corintice — fragmentar dar într-un racursiu accentuat — de jos în sus și puțin lateral, lucru care-i sporește majestuozitatea. [3] Cu toate că acest tip de compoziție este rar, s-a făcut de multe ori observația justă că, fără să studieze în mod special arta antică, „el a abordat antichitatea extrem de liber, simplu, degajat. Și a știut să întrevadă prin învelișul exterior al monumentelor romane, miezul lor grecesc, suplețea lor elenistică, grația înnăscută.“ [4]

Și la Tintoretto (1518—1594) arhitectura este gîndită doar ca un decor; dar nu ca un decor scenic, teatral, ca la începutul Quattrocentoului, ci ca un decor cinematografic, care permite avansări nestînjenite în adîncime sau *travelling*-uri. În *Prezentarea la templu* (1552, Santa Maria dell'Orto, Venezia), scara monumentală nu are vreo logică constructivă [5]. Scopul ei este doar acela de a susține personajele și de a genera mișcarea ascensională. Tabloul cu *Femeia adulteră* (cca 1546, Galeria Nazionale, Roma) este mai concis în mijloace de exprimare. Mulțimea figurilor, dispuse în grupuri mai mici sau mai mari, își găsește un factor unificator atît în dalajul cu romburi alb-negre cît și în colonada deasă (spațiul interior este aproape o sală hipostilă) pusă în perspectivă după o formulă al cărei spirit lapidar îl mai întîlnim doar la Piero della Francesca. [1]

[1] V. și Heinrich Wölfflin, *Op. cit.*, pp. 33—61.

[2] Heinrich Wölfflin, *Op. cit.*, pp. 78—98 și 139—158.

[3] André Chastel remarcă faptul că „arhitecturi simple, cîteva planuri frontale și deschideri pe fondul în clarobscur oferă scenelor un cadru vast“ (Andre Chastel, în *Op. cit.*, p. 118).

[4] Viktor Lazarev, *Vechi maeștri europeni*, vol. II, p. 85. și Eugène Delacroix (1798—1863) în *Journal de E. Delacroix, 1855—1863*, Paris, 1895, p. 251.

V. în acest sens și colonada din altă lucrare a lui Tiziano, *Prezentarea Mariei la templu.*

[5] Cu toate acestea Tintoretto a lucrat la ea cu multă migală în redarea decorației; de observat filigranele de pe fiecare contratreaptă.

Veronese (1528—1588) este un regizor și mai abil. Episoadele cu personaje numeroase și cu scene secundare multiple îl atrag și spațiile interioare care primesc mulțimile din *Ospețele* sale au un fast pe care, un veac și jumătate mai tîrziu, îl va redescoperi Tiepolo (1696—1770). *Nunta din Cana* (1563, Louvre, Paris) prilejuiește pictarea iluzionistă a coloanelor de marmură roșie și a baluștrilor parapetului. Judecînd efectul pictural, acesta este de bună seamă impresionant, dar privit cu ochii unui arhitect, ansamblul construcției este fragmentat, nu are suficientă coerență. Însă în marea sa compoziție, de asemenea iluzionistă, *Ospățul din casa lui Levi* (1573, Galleria del Academia, Venezia) loggia cu trei arcade, de un elegant ordin corintic, ne stimulează să împingem mai departe comparația făcută între rolurile decorative ale arcadelor de la extremitatea superioară a tablourilor la Fra Angelico și la Filippo Lippi. La Veronese, această arcatură triplă este și mai bine, decît la Filippo Lippi, integrată în substanța tabloului. Departe de a avea un rol anex, ca la pictorii goticizanți, sau de a fi, tot ca la aceștia, *exterioară* conținutului operei, ea este inclusă în tablou, cu roluri precise:

a) Unificator al compoziției pe orizontală. În dezordinea produsă de actorii ce însuflețesc scena pictată, ritmul liniștit și grav al celor trei arce în plin cintru restabilește echilibrul compozițional.

b) Unificator al compoziției în adîncime, loggia fiind un element de filtrare între spațiul real al spectatorului și cel fictiv al peisajului urban din spatele participanților la ospăț.

c) Crearea impresiei de autentic, prin reproducerea fidelă, în *trompe-l'oeil*, a celor mai mărunte detalii decorative, cum sînt capitelurile, figurile feminine așezate între arce și antablament, baluștrii etc.

d) Suport scenic pentru desfășurarea acțiunii. Întreruperea mesei de către pilaștrii aflați mai în față fac ca acest suport să fie credibil, natural, să nu se asemene cu o scenă de teatru (să ne amintim astfel, pentru comparație, de casele deschise pe o latură ale pictorilor din Duecento și din Trecento).

e) Accentuare a personajului central. În acest scop și casele din fundal au punctul de fugă mascat de acesta.

Asemănătoare cu tabloul precedent este monumentala lucrare a lui Veronese, *Nunta din Cana* (Louvre, Paris). Partea centrală a decorației arhitecturale (întreaga compoziție este realizată la un punct de fugă) este formată dintr-un parapet cu baluștri și o campanilă (aproape barocă!) cu lanternou voit plasată asimetric față de centrul compoziției. În stînga și în dreapta, construcții cu colonade masive fie în stil doric roman, fie în stil corințic.

[1] Variante ale acestui tablou se mai găsesc la Na:odni Galerie, Praga; Pinacoteca Arcivescovile, Milano; Rijkmuseum, Amsterdam. În afară de cel din Praga, celelalte două sînt bogat decorate cu arhitecturi.

Una dintre cele mai valoroase decorații în *trompe-l'oeil* ale Cinquecento-ului este cea semnată de Veronese pentru Villa Barbaro din Maser — o construcție extrem de reușită (cca 1560—1568) dintr-o lungă serie de vile palladiene — în care personajele se mișcă într-un spațiu arhitectural fictiv de asemeni de factură palladiană.

În tabloul *Pescarii predînd inelul lui San Marco dogelui*, Paris Bordone (1500—1571) pare a folosi subiectul doar ca pretext pentru pictarea unui fastuos decor arhitectural. Edificii mărețe de marmură apar de sub splendide arcade gotice; contratreptele edificiului principal, în loggia căruia a luat loc Dogele, sînt placate cu dale de marmură sculptate, contribuind la sporirea fastului. O gravură pe cupru a lui Gerolamo Mocetto (1458—1531?), *Calomnierea lui Apelles*, este interesantă prin faptul că scena, deși cu subiect din antichitatea greacă, se petrece în cunoscuta piață venețiană Campo Santi Giovanni e Paolo; se văd, printre altele, Scuola di San Marco și Santi Giovanni e Paolo.

Un pictor rafinat și foarte modern în mijloacele de expresie, cum este un alt venețian, Lorenzo Lotto (1480—1556), devine brusc arhaizant în frescele din Oratoriul din Villa Suardi din Trescore (1524). Aici sînt prezentate, este adevărat, edificii renascentiste, dar sub forma unei benzi discontinue, fără multă preocupare pentru redarea peisajului în profunzime, amintind mult mai vîrstnica *Tebaidă* a lui Starnina (activ pe la 1387—1404). Cîțiva ani mai tîrziu, între 1531 și 1536, Pordenone (1473—1539) pictează *Disputa Sf. Ecaterina* (Santa Maria in Campagna, Piacenza). Din punctul de vedere al reprezentărilor arhitecturale, elementul cel mai interesant din această compoziție, realizată cu mai mult simț perspectival decît cea a lui Lotto, este un edificiu de plan central, octogonal, frecvent în Italia de nord renascentistă: Santa Maria di Loreto de lîngă Finale Ligure (începutul sec. XVI), Santa Maria Incoronata din Lodi (1488—1510) de Giovanni Battagio și Gian Giacomo Dolcebuono, Santa Maria della Passione din Milano (1520) de Cristoforo Lombardo. De altfel chiar Santa Maria in Campagna are o cupolă octogonală (filiația acestui tip de cupolă din „cupolele lombarde" medievale — Pavia, Como, Gravedona, Capodiponte, Chiaravalle Milanese, Milano — este clară) [1] și putem vedea în pictura lui Pordenone o interpretare liberă chiar a cupolei acestei biserici.

Deși arhitect de geniu, Michelangelo (1475—1564) a acordat arhitecturii un rol foarte redus în picturile sale. [2] Este drept că în cele trei mari compoziții picturale ale sale — frescele din Capela Sixtină, cele din Capela Paolină, și *tondo*-ul de la Uffizi temele alese și concepția „sculpturală" [3] despre pictură a lui Michelangelo nu favorizează apa-

[1] Carlo Perogalli, *Op. cit.*, vol. II, p. 701.

[2] „... aceasta (arhitectura, n.n.) nu formează o ambianță pentru personaje, ci un fel de osatură ideală care le fixează local" în Charles de Tolnay, *Michelangelo*, Editura Meridiane, București, 1973, p. 51.

[3] André Chastel, în *Op. cit.*, p. 111.

riția unor forme arhitecturale care ar putea eventual intra în competiție cu siluetele lui statuare, diminuîndu-le prin măreție. Izolarea tragică a figurilor din fresca *Judecății de Apoi* (1535—1541) într-un spațiu vid, lipsit de orice materialitate pămîntească care „nu e nici o suprafață limitată și construită geometric, potrivit legilor euclidiene, nici spațiul iluzionist creat de valorile picturale, ci un gol eliberat de orice contingență de loc și de timp" [1], este o expresie și a ascezei specifice pentru perioada de maturitate și de bătrînețe a marelui artist, amplificată și de adeziunea acestuia la concepțiile teologico-filozofice ale lui Juan Valdés [2]. Cînd totuși, în operele mai timpurii, apare o oarecare determinantă constructivă — ca în fresca de pe plafonul Sixtinei, în figurile lui Zaharia, Ioil, Isaia, Iezechiel, Daniel, Ieremia și Iona, ori în cele ale Sibilelor (cea Delfică, cea Persică) — Michelangelo se limitează la o încadrare deosebit de simplă: un soclu cu cîteva muluri și o cornișă susținută de *putti*.

La Leonardo da Vinci (1452—1519) are loc un fenomen apropiat; în *L'Annonciazione* (cca 1480, Uffizi, Firenze), palatul din partea dreaptă este doar sugerat printr-un perete șicanat, cu bosaj de piatră la colțuri. Cea mai interesantă, singulară prin aspectul ei insolit, este construcția din eboșa *Închinării magilor* (1481, Uffizi, Firenze) [3]. Aceasta reprezintă (fig. 11 *a*) două scări paralele, fără parapet, pe extradosul unor arce butante (sub scări sînt practicate deschideri în forma unor arce în plin cintru). Scările nu duc nicăieri; mai bine zis ele bat într-un perete în ruină, în care e practicată o fantă dreptunghiulară și pe a cărui coamă se zărește o coloană izolată, și ea de o alcătuire curioasă; capitelul are forma unui clopot inversat, în genul capitelurilor campaniforme egiptene. Aerul fantomatic al acestei clădiri este sporit și de *sfumato*-ul tipic leonardesc, pe tonuri de sepia. Acest tip de arhitectură o vom regăsi de abia în secolul nostru, în creația unor artiști postmoderni: la Diana Agrest (proiectul de casă pentru un muzician la Mallorca, intitulat *Les Échelles*, fig. 11 *b*, tocmai datorită scării care nu duce nicăieri ca element simbolic al ascensiunii), la Leon Krier (proiectul pentru o casă utopică, fără camere), la Ricardo Bofill și Taller de Arquitectura (ansamblul de locuințe Manzanera-Alicante), la Mozuna Monta (templul Zen din Tokyo), la Rojii Suzuki (Edge Building, Tokyo), la Franco Purini și Laura Thermes (Casă la Gibellina).

În alte tablouri din școala lombardă, construcțiile — dacă ele apar — au un rol relativ pasiv chiar dacă, optic, ele dețin o poziție importantă în cadrul lucrării. Astfel bunăoară în *Madonna con otto santi* a lui Bramantino (1455—1536) — tablou aflat în colecția de la Palazzo Pitti

[1] Charles de Tolnay, *Op. cit.*, p. 74. și în J. Vallery-Radot, *Les églises romanes*, La Renaissance duLivre, p. 6.

[2] Charles de Tolnay, *Op. cit.*, pp. 131—132 și 142.

[3] În desenul de la Louvre, ea are un aspect complet diferit.

din Firenze — în spatele personajelor avem un templu, simplu și static, a cărui colonadă susține un antablament fără fronton.

Chiar și într-o provincie care deținuse în veacul trecut o poziție cheie, de avangardă, precum Toscana, elementele de compoziție arhitecturale au un rol secundar și o tratare destul de ternă, ca în *Resurecția* (Palazzo Pitti, Firente), de Fra Bartolomeo (1475—1517), unde găsim un zid care încheie în profunzime tabloul, în care decorația este redusă la o nișă, pilaștri și două cornișe suprapuse, totul nefiind deloc prelucrat pe adîncime, chiar și pilaștrii fiind foarte puțin ieșiți în relief față de planul zidului.

Una dintre rarele vederi „autentice" din epocă este acuarela *Piazza della Signoria* din Firenze [1] (Baldassare Lancia; 1510—1571). Impresia de veridicitate reiese atît din recunoașterea diferitelor construcții reprezentate de autor, cît și din modul cum ele au fost redate, cu un anumit simț al proporțiilor și al plasării lor în spațiu.

Mai clar apar volumele și spațiile arhitecturale la Rafael (1483—1520), într-un tablou timpuriu al său, inspirat de un model al lui Perugino [2], *Sposalizio* (1504, Pinacoteca di Brera, Milano). Toată partea de sus a tabloului e ocupată de un mare templu circular, inspirat de Tempietto di San Pietro in Montorio al lui Bramante [3]. Păstrînd modelul bramantesc, Rafael, modifică proporțiile, schimbă antablamentul bazat pe sistem trilitic cu o colonadă cu arcade, desființează balustrada de peste galerie, interpretînd *tempietto*-ul într-un mod mai personal decît au făcut-o mai tîrziu Wren sau Soufflot pentru cupolele de la St. Paul din Londra sau respectiv pentru Pantheonul din Paris.

Același motiv al *tempietto*-ului bramantesc este prezent și în lucrările unui exponent al școlii venețiene, Taddeo Zuccaro (1529—1561) în desenul *Banchet în piață*, de la Louvre, și de asemenea în fresca *Excomunicarea lui Henric al VIII-lea* (Palatul Farnese din Caprarola). În redarea celebrei construcții este interesant de semnalat libertatea cu care autorul îi modifică atît unele amănunte constructive, cît și ambianța în care o plasează. De altfel, cu tot atîta ușurință pictorul decorează fundalul compoziției *Alexandru și Diogene* cu clădiri în stil manierist.

În *Stanzele* din Vatican, Rafael aplică principiile picturii iluzioniste imaginate de Mantegna, netinînd seama, ca și Michelangelo, de dimensiunea și alcătuirea camerelor unde sînt pictate frescele. Deși în *trompe l'oeil*, ele au o viață proprie, fără îndoială pasionantă și magnifică, izolate de contextul lor arhitectural. În *Școala din Atena* (1509—1511) un interior boltit cu bolți semicilindrice, casetate, cu o singură navă, dar cu mai multe transepte, este redat în perspectivă frontală. Deasupra celui de-al doilea transept se ridică o cupolă pe pandantive, dar peste cel de-al treilea nu mai se află nimic în afara cerului liber. Pereții leterali au o înfățișare masivă și sînt lipsiți de ferestre, dar au nișe în care sînt așezate statui de mari dimensiuni. Construcția este lipsită de logică funcțională și are doar un rol decorativ. *Alungarea lui Eliodor* (1513) este un prilej și de a se arăta, în aceeași perspectivă frontală, un interior mai unitar, cu trei nave, în nava centrală traveele acoperite cu cupole alternînd cu cele cu bolți *en berceau* și întărite de arce-dublou în plin cintru. Mai simplu este cadrul din *Messa din Bolsena* (1513) în care spațiul imaginat de artist este din nou deschis spre cer. Cel mai mare interes îl prezintă *Incendiul din Borgo* (1515?). Pe după coloanele corintice din planul întîi-stînga și masivul palat cu soclul în bosaj puternic, se vede fațada probabilă a vechii construcții constantiniene a bazilicii San Pietro, demolată pentru a face loc celei proiectate de Bramante. Un interior care premerge, în mod surprinzător, pe cele ale lui Piranesi este *Interiorul unei ruine* de Bramante (1444—1514). Caracteristice pentru perioada de dinaintea manierismului sînt supraîncărcarea cu elemente decorative (de remarcat frizele, bolta în *voûte d'arêtes* bogat împodobită cu lucrătură în *bas-relief*, astfel încît nici un loc nu rămîne liber, intradosurile arcelor, de asemenea, bogat ornamentate, *oculus-ul* din dreapta-sus, cu lucrătură în maniera unei timone de corabie), precum și ambiguitatea spațiului arhitectural creat, lucru puțin obișnuit pentru un artist care era în primul rînd arhitect.

În cadrul picturii manieriste, arhitectura este redată cu multă precizie a detaliului, deseori chiar în *trompe-l'oeil*, așa cum procedează, de exemplu, Baldassare Peruzzi (1481—1536), în Sala coloanelor de la Villa Farnesina, dar nu are suficientă coerență și, de multe ori, nici prea multă logică a construcției, ca în lucrarea din 1518 a lui Pontormo (1494—1556), intitulată *Iosif în Egipt* (National Gallery, Londra), în care se vede o curioasă clădire cilindrică cu o scară lipsită de balustradă și a cărei destinație nu este de loc definită. Mai logic este compus interiorul monumental din *Donația lui Constantin* (1520—1524, Sala lui Constantin, Palatul Vatican) a lui Giulio Romano (1492—1546), care într-adevăr ar putea fi al unei bazilici cu tavanul plat de factură constantiniană.

Vederile exterioare, cu subiecte arhitecturale, rămîn rare în pictura romană din Cinquecento. Merită totuși amintite frescele din San Silvestro al Quirinale (1524—1525, Roma), de Polidoro Caldara da Caravaggio (1492—1543); aici, într-un peisaj aproape poussinian, sînt pictate elegante colonade antice, de un spirit mai apropiat de cel grecesc decît de cel al arhitecturi romane imperiale.

[1] Acuarelă, Ligia Ragghianti Collobi, *Il libro de' disegni di Vasari*, Roma, planșa 420.

[2] André Chastel, în *Op. cit.*, p. 108.

[3] Tabloul lui Rafael e din 1504, *Tempietto* din 1502. V. și Carlo Perogali. *Op. cit.*, vol. II, p. 694 și 698 și Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Op. cit.*, p. 89.

ARCUL MEDIEVAL ÎN ZONELE TRANSALPINE. ŞCOALA GOTICĂ. ÎNCEPUTURILE ARCULUI RENASCENTIST ÎN ZONELE TRANSALPINE. RENAŞTEREA ŞI MANIERISMUL

Pictura gotică transalpină, şi cea franceză medievală cu precădere, derivă mai mult din pictura miniaturilor şi din cea a vitraliilor, în care precizia detaliului imprima şi formelor mari şi volumelor în ansamblu particularităţi deosebite, în vreme ce pictura italiană trecuse printr-o etapă înfloritoare de pictură în frescă, pe suprafeţe mai mari, care se cereau şi ele a fi umplute cu forme mai ample; în acelaşi timp, în cazul frescelor uscarea rapidă a stratului de tencuială pe care se aplicau culorile impunea un ritm mai rapid de lucru, în care migălirea şi cizelarea detaliilor nu era recomandabilă. Este adevărat că şi Franţa a cunoscut o epocă înfloritoare a picturii murale, în epoca romanică (stau mărturie picturile din secolele XI—XII, răspîndite în abaţiile din centrul Franţei — Saint-Savin-sur-Gartempe [1], Tavant, Berzé-aux-Moines, Brinay, Ebreuil, Nohant-Vicq, Cripta de la Saint — Germain-Auxerre), dar între acesta şi secolele XIV-XV s-a interpus pictura vitraliilor, tehnica frescei fiind abandonată. [2]

În pictura romanică apar reprezentări foarte stilizate de edificii. Cele mai frumoase sînt de bună seamă frescele de la Saint-Savin-sur-Gartempe. *Turnul Babel* [3] (latura de sud a bolţii *en berceau* a nef-ului) este de fapt un baldachin cu secţiune patrulateră, aşezat pe patru coloane. În *Beţia lui Noe* [4], un oraş este sugerat prin multe turnuleţe acoperite cu învelitori în şarpantă, cît se poate de simple.

---

[1] Prosper Mérimée, *Studii asupra artelor din Evul Mediu*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980, pp. 51—150.

[2] Luc Benoist explică astfel acest fenomen: „Edificiile merovingiene imitaseră mozaicurile bizantine, pe care arta romanică le-a înlocuit printr-un succedaneu mai puţin costisitor, fresca. Întrucît catedralele gotice au perforat zidurile, frescele, reduse la ferestre s-au transformat în vitralii. Ele s-au desprins şi de pereţii încăperilor particulare, pentru a deveni picturi în lînă, tapiserii, mai calde şi mai mobile. Tabloul, ultima etapă a acestei metamorfoze, nu provine de altfel din pictura murală, ci dintr-un element de mobilier, voleul de altar." (Luc Benoist în *Op. cit.*, p. 72).

[3] Prosper Mérimée, *Studii asupra artelor din Evul Mediu*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980, p. 140 şi Guy Knoché, *Trésors de l'art roman*, Editions Marabout, Paris, pp. 92—93.

[4] Prosper Mérimée, *Op. cit.*, pp. 138—139.

În ceea ce priveşte reprezentările arhitecturale, în pictura vitraliilor se petrece un fenomen apropiat cu cel din pictura de panou sau din frescă. Secolul al XIII-lea este cel al reprezentărilor mai convenţionale, arhitectura jucînd un rol anex, iar perspectiva este tratată relativ simplu: lucrul se observă cel mai bine în unele vitralii de la Bourges (*Vitraliul lui Lazăr* din partea nordică a deambulatoriului) [1] şi de la Chartres (vitraliul din prima travee din stînga a corului) [2]. Uneori decoraţia se reduce la o filă de coloane suportînd arcade (*Vitraliul legendei St. Eustache* de la Chartres) [3]. În primul din ele sînt reprezentate o serie de fortificaţii cu creneluri şi bastioane. În cel de-al doilea, figura Madonei este accentuată de un baldachin, iar la partea superioară se zăreşte o clădire cu turnuleţe. Interesant este faptul că arcadele din registrul inferior al acestei compoziţii nu sînt în arc frînt ci în arc de cerc. În secolul al XIV-lea, detaliile sînt tratate cu mai mare meticulozitate, ca de exemplu la pinaclele şi arcele polilobate din Capela Rozariului de la Catedrala din Evreux [4]. În secolul al XV-lea şi în cel de-al XVI-lea se ajunge chiar la subordonarea compoziţiei elementelor arhitecturale: În *Vitraliul Cardinalului de Bourbon* de la Catedrala din Moulins [5], figurile sînt complet încadrate de baldachine gotic-flamboyante cu decoraţia pictată foarte minuţios. La catedrala din Auch [6], vitraliile corului, executate pe la 1507—1514, îmbină elementele arhitecturale gotice (în prima capelă din partea de nord a corului) cu cele renascentiste (arce semicirculare şi tradiţionala absidă italiană, surmontată de acelaşi *cul-de-four* cu intradosul profilat pe care l-am întîlnit şi în Italia). [7] La Saint-Nazaire din Carcassonne, vitraliile ferestrelor nr. 2 şi 4 ale absidei sînt din secolul al XVI-lea şi înfăţişează cadre de arhitectură. [8]

Acelaşi mod de accentuare a anumitor personaje prin fragmente de arhitectură pe care l-am întîlnit în pictura medievală italiană este prezent în sculptura romanică şi mai ales, în cea gotică. Pe un capitel de la St.-Lazare din Autun este figurată donaţia unui edificiu de cult (extrem de stilizat) de către un senior. La St.-Etienne din Bourges, figurile de pe portalul sudic sînt surmontate de edicule destul de complexe care amintesc coronamentele unor turnuri. La St.-Etienne din Sens, statuia reprezentîndu-l pe Sf. Thomas Becket (traveea a 3-a septentrională) este încadrată la partea superioară de o ediculă asemănătoare,

---

[1] V. Marcel Aubert, Simone Goubet, *Cathédrales et trésors gothiques de France*, Arthaud, Paris, 1971, p. 412.

[2] *Idem*, p. 425.

[3] V. Emile Mâle, *L'art réligieux du XIII-e siècle en France* Librairie Armand Colin, Paris, 1931, pp. 277—281.

[4] Marcel Aubert, Simone Goubet, *Cathédrales et trésors gothiques de France*, p. 442.

[5] *Idem*, p. 443.

[6] V. şi Jean Lafont, în *Histoire générale des Eglises*, p. 264.

[7] *Idem*, p. 444.

[8] V. Pierre Morel, *Carcassonne, La Cité*, Grenoble, 1939.

de vădită inspirație arhitecturală. La poarta din drepta a transeptului nord de la Reims, Madona e înfățișată șezînd pe un jilț a cărui parte superioară a împodobită cu cinci turnulețe. Părțile laterale reproduc cu exactitate arcurile butante de la Notre-Dame din Chartres. Totuși, avînd în vedere că relieful provine pe cît se pare de la vechiul edificiu, incendiat în 1210 (Marcel Aubert), filiația nu poate fi stabilită cu exactitate, reconstrucția corpului principal al nef-ului dela Chartres avînd loc după incendiul din 1194. Statuile de pe faimosul Pilier des Anges de la Notre-Dame din Strasbourg sînt surmontate de mici baldachine din piatră. La fel figurile de pe fațada vestică, precum și cele de pe fațada vestică (Porte Royale) de la St.-André din Bordeaux. Foarte interesante sînt personajele de pe portalul din dreapta (fațada apuseană) de la St.-Pierre din Nantes. De o dată ceva mai recentă (a doua jumătate a secolului al XV-lea), portalul prezintă elemente de cronament a figurilor mult mai elaborate (porți cu metereze și mașiculiuri), iar pe portalul sudic (St.-Yves) apare chiar o casă rustică în perspectivă. Pentru a nu continua o enumerare care ar putea deveni fastidioasă putem rezuma spunînd că majoritatea portalurilor gotice (Bourges, Chartres, Quimper, Vienne, Bayeux, Rouen etc.) prezintă pe arhivoltele în retrageri succesive personaje surmontate de edicule.

Vom menționa și marea tapiserie a lui Nicolas Bataille zisă *de l'Apocalypse* (1377—1380), în prezent la Muzeul din Angers unde apar construcții (baldachine cu pinacle și bolți pe ogive) minunat puse în perspectivă.

În perioada goticului tîrziu, în arta vitraliului francez se petrece o ușoară schimbare în sensul că figurile izolate sînt acum integrate unor elemente de ancadrament de inspirație arhitecturală: elemente „militare" (creneluri, grile, poduri rabatabile) și de asemenea unele elemente decorative din inventarul sistemului formal al Renașterii italiene (console, cornișe, nișe, coloane torse). [1]

Miniaturile, îndeosebi cele franceze, reprezintă de obicei cu mai multă precizie și cu mai mult realism construcțiile decît picturile mari, de panou ori în frescă. Realizate deseori cu deosebită măiestrie, cu evidente tendințe de realism, ele sînt interesante atît din punct de vedere estetic cît și documentar, contribuind astfel la cunoașterea modului de viață din epocă precum și la nivelul artistic din acea vreme. Încă din perioada Imperiului Carolingian datează *Codex aureus* sau *Evanghelîarul din Lorsch*, aflat în stare fragmentară la Biblioteca Vaticanului și la Biblioteca Batthyàneum din Alba Iulia [2]. Fără a reprezenta construcții propriu-zise, el recurge la ornamente de factură arhitecturală ca și decorația celor 12 canoane [3]. Se folosesc pentru aceasta cinci colonete cu capiteluri cu decorație florală, derivate din corintic, care suportă

[1] V. și Jean Lafont, în *Dictionnaire des églises de France* vol. I, p. 264—265.
[2] Dan Simonescu, *Codex Aureus*, Editura Meridiane, București, 1972.
[3] *Idem*, pp. 10—11 și pl. II—VIII.

patru arce mici semicirculare, acestea fiind surmontate de un arc de descărcare, de asemenea semicircular. Autorul s-a străduit să redea nu numai aspectul în general al coloanelor ci, pe cît posibil, și faptul că ele erau lucrate în marmură de diverse culori. Semnificația lor pare a fi aceea de a sugera clădirea gîndită dar neredată de artist. [1] Aproximativ aceleași coloane decorează și manuscrisele *Bibliei* lui Carol cel Pleșuv (secolul al IX-lea), a lui Théodulf d' Orleans (secolul al VIII-lea) și chiar mai vechiul *Codex argenteus* (sec. V—VI). La acesta din urmă ele apar în partea de jos a paginii, unite prin arce de cerc, întocmai ca în cazul *Codex*-ului *aureus*. Cu mici variații acest sistem constructivo-decorativ a fost folosit pe scară largă în arhitectura carolingiană (Corvey, Germigny-des-Prés, Aachen) dar și în perioada romanică; în Franța, de exemplu, în școlile din bazinul Loirei (elevațiile navelor centrale din Fontevrault, Le Mans-St.-Julien, Laval-Notre-Dame d'Avénières, ferestrele geminate ale turnului central de la Château-Gontier), în Alsacia și Lorena (interiorul de la Ottmarsheim, ferestrele geminate de pe turnurile centrale de la Marmoutier, Guebwiller, Neuwiller, Murbach, frontonul de la Sainte-Foy din Sélestat), în Ile-de-France (turnurile dela Morienval, Nouvion-le-Vineux, Saint-Vaast-de-Longmont, Urcel, Ceffonds), în Normandia (elevația navei centrale la Cerisy-la-Forêt, Mont-Saint-Michel, Lessay, turnurile de la Caen-St.-Etienne, Domfront, [2] Thaon), în Bretania (portalul de la St.-Sauveur din Dinan), dar mai ales în Aquitania (fațada de la Notre-Dame-la-Grande din Poitiers, navele de la Périgueux—St.-Etienne, Angoulême, Gensac-la-Pallue, Saints-Abbaye-aux-Dames, turnurile [3] de la St.-Léonard-de-Noblat, Brantôme, Uzerche, Chambon-sur-Voueize, Saintes-Abbaye-aux-Dames, Plassac) și în Auvergne (turnurile de la Notre-Dame-du-Port din Clermont-Ferrand, St.-Nectaire, Orcival, Champdieu), mai rar în Bourgogne (turnurile dela Anzy-le-Duc, Ebreuil, Meillers, Iguerande, Semur-en-Brionnais) și în sudul Franței (tribunele de la Conques). Prin înlocuirea arcului în plin cintru cu cel frînt, acest detaliu de arhitectură a fost ulterior folosit, în perioada gotică, în cadrul ferestrelor bifore, a deschiderilor tribunelor spre nef-uri, a galeriilor de circulație și a triforiumurilor. Ca și în pictura frescelor, s-a simțit apoi nevoia de a se evidenția cu mai multă expresivitate mediul în care se desfășoară acțiunea și, o dată cu aceasta, și organizarea spațiului. S-a recurs, printre altele, și la reprezentarea arhitecturilor, cu ajutorul cărora apar primele manifestări ale compozițiilor tridimensionale. Cum era și normal, este evident că, la început, redarea ambianței arhitecturale să fie

[1] A se compara, de exemplu, cu interiorul din miniatura din secolul al X-lea, *Ispita lui Saint Bernard* (Musée Condé, Chantilly).
[2] Turnul de peste careu de la Domfront se aseamănă mult cu cel amintit mai sus de la Château-Gontier.
[3] Jean Vallery-Radot, *Op. cit.*, pp. 144—160.

mai nereuşită. Astfel, într-o miniatură din *Les estoires d'Outremer* [1] (sec. XIII, Bibliotheque Nationale, Paris, ms. fr. 2630, folio 22 verso), de Guillaume de Tyr, este reprezentat asediul Niceei de către cruciaţi. Cetatea, care se vrea bizantină, este înfăţişată mult mai inabil decît restul compoziţiei.. Cu timpul, această stîngăcie este depăşită, ajungîndu-se la redarea nu numai veridică a arhitecturilor, dar chiar la o anumită predilecţie pentru reprezentarea lor.

La Biblioteca Batthyàneum din Alba Iulia, manuscrisul *Breviarum Davidicum*, aparţinînd şcolii flamande din secolul al XV-lea [2], cuprinde multe miniaturi în care apar reprezentări de arhitecturi gotice. În general predomină reprezentarea unor castele medievale, cu ziduri crenelate, turnuri de apărare la colţuri, ferestre înguste, dar şi unele scene de interior. Atrage atenţia ilustraţia, cu un singur registru, reprezentînd scena Buneivestiri, în care somptuosul interior cu elegante coloane gotice prezintă asemănări frapante, mergînd pînă la identificare, cu cel reprezentat în panoul central al tripticului *Buneivestiri de la Aix*, din aproximativ aceeaşi perioadă (1445) despre care se credea că ar proveni din Burgundia pînă la atribuirea sa lui Guillaume Dombet [3]. Tot la Batthyàneum se află *Codex Burgundus*, „unul din cele mai artistice manuscrise *Livres d'heures*"[4]. Deşi datat ca fiind lucrat pe la jumătatea secolului al XV-lea [5] şi deşi bogat ilustrat, este surprinzător faptul că o singură miniatură a *Codex*-ului are „personajele încadrate de un decor arhitectonic — zidurile cetăţii Nazaret" [6] — şi acesta reprezentat destul de rudimentar, mai ales în comparaţie cu lucrări similare şi din aceeaşi perioadă; într-o altă miniatură [7], clădirea este sugerată doar prin trei mari trepte.

Frecvent apar în miniaturi scene de lucru, care în tablouri sînt deseori neglijate, precum şi detalii de natură tehnică vizînd construcţia edificiilor medievale. Astfel în miniatura din *Heures du duc de Bedford* (pe la 1433), care reprezintă dulgheri înălţînd o şarpantă din lemn [8]. Asemenea aspecte cuprind şi miniaturile *Regele Franţei urmărind lucrările la Saint-Denis* (sec. XV) [9] — din care, deşi construcţia este redată în manieră „naivă", ne putem da seama de aspectul ei în faza finală — şi *Carol cel Mare vizitînd şantierul capelei din Aachen* (sec. XV) [3] fantezistă în unele aspecte dar veridică prin prezentările unor lucrări de şantier. În *Construcţia unui oraş* (sec. XIII) [4] apar clădiri diverse finisate şi altele în lucru, într-un oraş de factură gotică. Datorită grijii miniaturistului pentru înfăţişarea amănuntului, se disting cu uşurinţă materialele folosite (lemn, cărămidă, piatră, mortar), de asemenea uneltele de lucru, (ciocane, scripeţi, troliuri etc.), miniatura reuşind să aibă astfel, pe lîngă valoarea artistică, şi o valoare documentară. O altă miniatură, înfăţişînd *Construcţia unui turn* (sec. XV) [5] prezintă lucrători acţionînd o macara pe un turn de piatră aproape ridicat. În fermecătoarea miniatură a lui Jean Fouquet reprezentînd *Construcţia unei biserici gotice* (sec. XV) [6], înfăţişată artistic dar cu redarea foarte amănunţită a decoraţiilor (statuete, ancadramente minuţios finisate, sculpturi) apar lucrători executînd operaţii diverse.

În secolul al XV-lea este evidentă dorinţa miniaturiştilor de a întări impresia de real prin înfăţişarea în mai mare măsură a aspectelor arhitecturale. Autorul miniaturii *Saint Bernard la conciliul de Lens* a reuşit prin aglomerarea unor clădiri diverse (cu forme variate, paralelipipedice sau prismatice, coloane, porticuri, turnuri, galerii dantelate de coloane), să sugereze aspectul oraşului în timpul conciliului. Într-o altă miniatură, tot din secolul al XV-lea, *Charles de Orléans în închisoarea din Turnul Londrei*, autorul nu se mulţumeşte să ne înfăţişeze fantezist clădirea închisorii, dar o şi plasează între alte clădiri gotice, mai mult sau mai puţin realizate, care însă reuşesc să întregească impresia de oraş. Se remarcă în acest caz că miniaturistul foloseşte două tehnici de lucru: una plină de grijă pentru autenticitate şi amănunt privind subiectul principal — închisoarea — şi alta, mai puţin realizată, pentru anturaj (restul clădirilor), mergînd uneori pînă la schematizare. Din aceeaşi perspectivă este întocmită şi miniatura *Filip cel Bun pe cîmpul Mussy-l'Evêque* (sec. XV) [7]. Deşi, după cum se intitulează, lucrarea ar trebui să reprezinte un cîmp, ea este supraaglomerată, din prim plan pînă la orizont, atît de corturile cerute de subiect, cît şi de numeroase case precum şi o mare catedrală gotică, cu contraforturi, cu patru turnuri mici la colţuri şi un turn mare central. Este remarcabil faptul că pentru a sugera depărtarea, autorul recurge la tente mai slabe, uşor înceţoşate.

---

[1] Apud Anne Fremantle, *L'âge de la foi*, Collection Time-Life, 1966, p. 106.
[2] Gheorghe Buluţă, *Manuscrise miniate franceze în colecţiile din România*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, planşa XXVI.
[3] Luc Benoist, în *Op cit.*, pp. 76 şi 78.
[4] Dan Simonescu, *Codex Burgundus*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975, p. 9.
[5] *Idem*, p. 12.
[6] *Idem*, planşa XXX.
[7] *Idem*, planşa IV.
[8] *Histoire générale des églises de France*, Robert Laffont, Paris, 1966, pp. 150—192.
[9] Apud *Histoire générale des églises de France*, p. 138.

[3] Jean Fouquet, *Grandes chroniques de France*; apud *Histoire générale des églises de France*, p. 147.
[4] Apud *Histoire générale des églises de France*, p. 155.
[5] *Idem*, p. 158.
[6] Jean Fouquet, *Heures du duc de Bedford*; apud *Histoire générale des églises de France*, p. 159.
[7] Miniatură, făcînd parte din *Cronica lui Enguerrand de Monstrelet*. Apud Marie Bullier, Pierre de Saint Jacob, Pierre Quarré, Charles Oursel, *Visages de la Bourgogne*, Editions des Horizons de France, Paris, 1942, p. 63.

Din prima jumătate a secolului al XV-lea cea mai semnificativă producție este, în Franța de Nord, fermecătorul ciclu *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (cca 1416, Musée Condé, Chantilly), de Pol, Hennequin și Hermann de Limbourg, cunoscuți pe la 1402—1416, într-o tehnică gotică, e drept, dar mai realistă decît cea a contemporanilor săi italieni (e suficient să comparăm imaginile pline de viață din *Les Très Riches Heures* cu cele distorsionate, excesiv verticalizate ale clădirilor din Siena de Sano di Pietro, pictate cu patruzeci de ani mai tîrziu [1]. Cel mai bine realizate sînt imaginile care ilustrează lunile martie, iunie (este înfățișat Palatul și Sainte-Chapelle din Paris, fig. 12), iulie, (Castelul Poitiers) august (Castelul Etampes), septembrie (castelul Saumur fig. 13a și 13b), octombrie (vechiul palat Louvre) și decembrie (în această ultimă scenă, cele zece donjoane apar deasupra copacilor, surprinzător, ca niște moderne building-uri). Se remarcă faptul că, deși cele dousăprezece miniaturi au fost realizate cu scopul de a însoți lunile calendarului și de a înfățișa scene din viața de curte și cea cîmpenească caracteristice fiecărei luni, accentul cade pe construcțiile reprezentate cu multă grijă și minuțiozitate — castele, cetăți — dintre care unele, precum castelul de la Saumur, există și azi și pot fi recunoscute chiar sub aspectul din aceste mici tablouri [2].

Una dintre cele mai interesante este și cea reprezentînd Mont Saint Michel, a căriu abație a suferit de-a lungul secolelor numeroase remanieri. Vedem astfel starea marii abațiale al cărui vast cor flamboyant nu era încă executat (el a fost realizat de la 1448 la 1452 și apoi de la 1500 la 1521 în vreme ce miniatura este de pe la 1416). De asemenea este reprezentată și fațada vestică, flancată de turnuri, demolată în 1780 împreună cu primele travei apusene ale nef-ului romanic. Tot în *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* se înfățișează, de asemenea, și interiorul — deformat datorită tehnicii perspectivale încă defectuoase — de la Sainte Chapelle din Paris. În scenele reprezentînd *L'Apposition des cendres* sau *La communion et le sermon* din *Heures de la Duchesse de Bourgogne* (de pe la 1450, Musée Condé, Chantilly), clădirile, secționate ca în Duecento și Trecento, lasă să se vadă interiorul care, prin simpliitatea sa, ca și prin tipologia spațiului arhitectural evocă scenele de *chiostro* ale lui Fra Angelico, De un mare interes documentar este și miniatura care reprezintă Cimitirul Inocenților (ulterior dezafectat) din *Heures de Notre-Dame* (de pe la 1460, Biblioteca Națională, Paris). De la începutul secolului al XVI-lea datează miniatura ce-l prezintă pe Ludovic al XII-lea al Franței intrînd într-un oraș italian (Biblioteca Națională, Paris; în planul secund vedem un *palazzo* italian cu ferestre și bosaj

[1] Miniaturile franceze sînt pictate pe la 1416, tabloul *Madona și papa Calixt al III-lea*, în 1456.

[2] V. și P. Durrieu, *Les Très Riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, 1904.

caracteristice. Una dintre cele mai frumoase și în același timp valoroase vederi o găsim în *Chroniques de Froissart* (sec. XVI) în care se înfățișează vederea panoramică a Parisului medieval cu o artă a detaliului apropiată de cea a lui Van Eyck, Un oraș imaginar, însă foarte bine redat (se vede grija cu totul specială a autorului pentru reprezentarea caselor medievale cu pereți în șarpantă), se poate vedea în *Livre du Gouvernement des Princes* (apărut în secolul al XV-lea) de Gilles Romain [1]. Același tip de casă tot în *Chroniques de Froissart* (folio 64, British Museum, Londra). În *Caesar's Commentaires* (vol. IV, folio 120, verso, Bodleian Library, Oxford) se găsește o expresivă vedere imaginară a unui port flamand, în perspectiva *vol d'oiseau*, lăsîndu-se să se observe întreg sistemul de fortificații. Și aici raporturile dimensionale între oameni și construcții sînt arbitrare, dar reprezentarea clădirilor, deși stîngace, reușește totuși să înfățișeze veridic portul-cetate cu aerul lui medieval. Replici tîrzii ale lui *Très Riches Heures du Duc du Berry* sînt miniaturile calendarului care însoțesc *Les Heures de la Vierge* apărut în Flandra în jurul anului 1515.[2] Apar însă aici, cu precădere, arhitecturi rurale cu decorații în lemn, sepcifice zonei. Acum autorul nu mai redă arhitecturi din diverse locuri (în general palate și castele) ci arhitectura unui singur „village", casele locuitorilor cu aspect variat, moara satului, abatorul și castelul seniorial întărit prin bastioane. De remarcat frontonul flamand din miniatura lunii mai. Ca și cele mai multe din calendare, scenele reprezentate înfățișează aspecte din muncile specifice locului.

În pictura de panou, o interesantă construcție gotică, pictată cu naivitatea specifică primitivilor (de remarcat raportul dintre înălțimea parterului și, implicit, a oamenilor din scenele apropiate și cea a etajului și a oamenilor aflați după gratii — aproximativ 1 : 3) în *Prizonierii*, a Maestrului Vieții Sf. Gudule (Musée de Cluny, Paris). În cadrul școlii din Tours, Jean Fouquet (1420?—1480?) pictează și el, în spiritul miniaturiștilor, *Construirea unei catedrale,* cu care prilej reproduce cu multă sîrguință nenumăratele mici detalii de pe fațada apuseană a edificiului (triplul portal seamănă cu cel al catedralei din Reims). În *Le Retable du Parlement* (școala franceză din secolul al XV-lea, Louvre, Paris), vedem o parte din cheiul Senei cu micul palat Bourbon și palatul Louvre, în înfățișarea sa de la mijlocul secolului al cincisprezecelea, adică edificii gotice datorate lui Philippe-Auguste și Charles V, astăzi complet dispărute [3]. Dezastrele războiului de 100 de ani deplasează

[1] Miniatură extrasă după o traducere din secolul al XVI-lea. Apud Anne Fremantle, *Op. cit.*, p. 79.

[2] The Pierpont Morgan Library, New York; Apud Anne Fremantle, *Op. cit.*, pp. 21—29.

[3] Vederea este parțială.

centrul de gravitaţie al picturii franceze dinspre Paris spre sud, la Moulins şi în Provence. Operele Maestrului din Moulins (cunoscut pe la 1480—1500) sînt mai ales portrete şi tablouri religioase. Arhitectura, atunci cînd apare, are un rol oarecum autonom şi anunţă Renaşterea [2]. (v. *Portretul unei prinţese*, cca. 1490, colecţia Lehman, New York; subiectul uman este, ca şi în unele tablouri ale lui Bellini, plasat pe un fundal neutru; în stînga şi în dreapta se deschide peisajul, în care rolul principal revine unui castel semigotic, semirenascentist).

Totuşi, cele mai seducătoare creaţii sînt ale şcolii din Provence. *Marea Pietà din Avignon* (Louvre, Paris), cu o construcţie picturală perfectă, are încă un fond impersonal, auriu. La Sainte-Marie-Madeleine din Aix-en-Provence, găsim celebrul *Triptique de l'Annonciation* (cca 1445), pictat de un anonim, Meşterul din Aix, cunoscut pe la 1415—1460, identificat de unii cu Guillaume Dombet, de alţii cu Arnauld de Catz; reprezentarea în perspectivă a navelor şi a arcadelor gotice [3] vădeşte atingerea unei faze de maturitate în evoluţia şcolii provensale. Deplina cristalizare şi dobîndirea unor caracteristici personale, net distinctive, sînt dovedite de pictarea în 1476, de către Nicolas Froment (1435—1484/90) a unei lucrări care marchează o dată importantă în istoria artei franceze: *Le Triptique du Buisson Ardent* (1476, Saint — Sauveur, Aix-en-Provence). Pe voleuri sînt pictaţi regele René d'Anjou şi regina Jeanne de Laval. Panoul central cuprinde un peisaj în acelaşi timp rafinat dar şi înfăţişat cu o remarcabilă forţă expresivă. Oraşele din depărtare (care sînt de fapt Beaucaire şi Tarascon) cu castele, case, poduri şi turnuri, trădează şi o influenţă flamandă. *Le Couronnement de la Vierge* (1454, Hôpital de Villeneuve-lès-Avignon), anterioară cu douăzeci şi doi de ani, este o operă în care autorul, Enguerrand Charenton (cca 1410—1461), nu este atras prea mult de redarea perspectivală: figurile sînt îngrămădite unele peste altele, în manieră tipic gotică, mărimea fiindu-le hotărîtă în funcţie de rolul ce le-a fost dat să-l joace. La partea inferioară, pe o bandă îngustă, este pictat un peisaj (fără o legătură cu subiectul tabloului) cu o cetate specifică pentru Provence.

Pictura de la nord de Alpi şi-a păstrat pînă tîrziu caracterul gotic [4]. Comparînd cunoscutul *Triptique du Buisson Ardent*, al lui Nicolas Froment, cu o pictură italiană contemporană cu el, chiar din afara fief-ului Renaşterii care a fost Firenze (să luăm pentru exemplificare o operă a lui Bellini. *Pala di Pesaro*), diferenţele sînt evidente: faţă de cea

[1] Michel Ragon, *Op. cit.*, p. 150.
[2] În panoul central.
[3] V. construcţia reprezentată în *La Vierge, Ste Anne et St. Joachim* de pe bolta de la Notre-Dame din Kernascléden, în Bretania; în Henri Waquet, *L'Art breton*, B. Arthaud, Grenoble, 1933 vol. I, p. 62 şi pp. 79—80.

de-a doua pictură, prima are formele cu contururi ascuţite şi colţuroase, bogăţie cromatică mai mare, fragmentarea întregului în episoade descriptive sau narative cu oarecare autonomie. „Pentru a compune o acţiune importantă, o reprezentare vie, cu multe personaje, era nevoie mai ales de acel simţ al alcătuirii ritmice şi al unităţii pe care îl cunoscuse pe vremuri Giotto şi pe care l-a înţeles din nou Michelangelo. Esenţa artei secolului al XV-lea era însă multiplicitatea. Numai acolo unde însăşi multiplicitatea devine unitate se realizează efectul armoniei superioare ca în *Adoraţia mielului* [1]. Aici există într-adevăr ritm, un ritm incomparabil de puternic, un ritm triumfal al tuturor acelor cortegii care se îndreaptă spre punctul central. Dar a fost găsit, ca să spunem aşa, printr-o simplă alăturare matematică, chiar din multiplicitate. Van Eyck se sustrage dificultăţilor compoziţiei dînd numai reprezentări în repaus absolut; armonia realizată de el este statică, nu dinamică" [2].

Pictura germană din aceeaşi perioadă este din multe privinţe mai arhaică decît cea franceză şi manifestă o înclinaţie mai pronunţat gotică spre izolarea figurilor şi spre schematizarea lor liniară. Dar şi aici găsim inovatori. Un pictor elveţian prin adopţiune, Konrad Witz (1405—1444/1447), din Basel, se dedică reprezentării cît mai sugestive a reliefurilor [3]. „Foloseşte pentru a le sugera umbre puternice, o perspectivă incorectă, dar cu efect energic" [4]. În tabloul *Sf. Magdalena şi Sf. Ecaterina* (Muzeul din Strasbourg) episodul imaginat de autor se petrece într-un nef gotic simplu şi este redat într-o manieră destul de convenţională, prin inexpresivitatea figurilor şi prin drapajele rigide. Dar prin fereastră se zăreşte un colţ dintr-un orăşel, o casă cu parter, două etaje, şi cu acoperiş povîrnit, care nu numai că dă viaţă întregului tablou, dar poate chiar reprezenta o compoziţie în sine, un tablou în tablou. *Pescuitul miraculos* (1444, Musée d'Art et d'Histoire, Geneva) constituie expresia unui stil mult mai avansat, aproape renascentist, prin desfăşurarea spaţială şi prin acuitatea spiritului de observaţie, în slujba cărora e pusă o tehnică a perspectivei bine pusă la punct. Îndeobşte, acest tablou (împreună cu miniaturile fraţilor Limbourg şi ale lui Van Eyck) [5] este considerat ca fiind printre primele peisaje „reale" din istoria picturii. Gradarea luminoasă a reliefurilor şi tehnica umbrei şi a luminii este schimbată faţă de maniera netă şi seacă în care acestea erau accentuate în alte opere anterioare (Panourile din *Altarul Heilsspiegel*, cca 1435, Kunstmuseum, Basel) cu o tehnică fundamental diferită de cea a clar-obscurului şi a *sfumato*-ului italian [6]. Pe la sfîrşitul secolului, tehnica

[1] Al fraţilor Van Eyck, n.n.
[2] Johan Huizinga, *Op. cit.*, p. 494.
[3] Joseph Gantner, *Konrad Witz*, Viena, 1943.
[4] Piere du Colombier, v. *Istoria ilustrată a picturii*, p. 100.
[5] Michel Ragon, *Op. cit.*, p. 151; v. şi Amelia Pavel, *Peisaj natural, peisaj uman*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987, pp. 51—52.
[6] Paul Philippot, *Op. cit.*, p. 91

perspectivală a lui Witz este preluată și dusă mai departe de un maestru tirolez, Michael Pacher (pe la 1435—1498). Fragmentul *Sf. Wolfgang și diavolul* (cca 1485, Alte Pinakothek, München), făcînd parte dintr-un retablu de dimensiuni mai mari, ne prezintă o arătare înfricoșătoare (necuratul e totuși mai puțin înspăimîntător decît în unele capiteluri romanice și gotice sau în *Grandes Heures de Rohan* [1]), dar scena se consumă în mijlocul unei străzi liniștite, cu case gotice cu pinioane și cu un podeț, care o traversează. Ambianța ar fi foarte pașnică fără diavol și fără cerul vînăt, apăsător. Aceeași predilecție pentru spațiul arhitectural gotic (de astă dată interior) în *Izgonirea din templu* (St. Wolfgang am Abersee) reprezentat la un punct de fugă. Interesantă este conformația acestui spațiu — o *Hallenkirche*, specifică ambianței germanice [2], fiindcă navele au înălțime egală. Una din ele (cea din dreapta) se continuă cu un coridor de înăl-țime mai redusă — probabil un *Kreuzgang*. Tot în dreapta, o navă de înălțime mai mică, cu tribune la partea superioară, aceasta, împreună cu ipoteticul *Kreuzgang*, dînd interiorului un aspect cam hibrid. Cînd Matthias Grünewald (1475?—1528) va picta monumentalul său *Altar* de la Isenheim (cca 1515, Musée Unterlinden, Colmar), interioarele gotice vor cunoaște, în optica pictorilor, o transformare în sensul unei mai mari coeziuni a părților constitutive și a omogenizării spațiului (v. scena *Maria Verkündigung*, în care pătrundem într-un interior gotic [3] uninavat, de dimensiuni mai reduse, dar mai coerent ca spațiu arhitectural). Dar Grünewald își îndreaptă atenția și asupra scenelor în aer liber. În *Miracolul zăpezii* (1519, *Tripticul Aschaffenburg*, Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau) ochiul urmează, ca și la Carpaccio, deși metodele folosite aici sînt mai simple, siluetele clădirilor, de la cele apropiate (în stînga) pînă la cele depărtate (în dreapta); acestea nu mai prezintă caracteristici gotice, ba chiar cea care încheie perspectiva are un fronton și două cupole. Singurele amănunte gotice sînt trei ferestre în arc frînt la baza uneia din turnurile-cupolă. Cel mai reușit peisaj cu clădiri este decorul din *Fecioara din Stuppach* (1520). Reușit pentru că este cel mai verosimil. Ca și în vederile autentice, case țărănești modeste sînt alăturate monumentalelor catedrale. Aci nu mai apare o *Hallenkirche*. Grünewald a lucrat în Alsacia și în regiunile occidentale ale Germaniei, unde era mai frecvent tipul bazilical francez; în panoul cu *Fecioara din Stuppach* se disting cu claritate transeptul, corul și arcele butante. Și în acest tablou al lui Grünewald, peisajul și cadrul construit atinge o forță de expresie pe care nu o va depăși nici chiar inovatorul peisajului în Germania, care a fost Albrecht Altdorfer (1480?—1538) [4].

[1] Jürgis Baltrušaitis, *Op. cit.*, p. 126—157.
[2] Biserica-hală a apărut în zonele centrale și vestice ale Franței (Poitou), dar a cunoscut o mare răspîndire în Germania.
[3] G. Dehio, *Geschichte der Deutschen Kunst*, Berlin—Leipzig, 1931.
[4] V. *Bătălia lui Alexandru* (Alte Pinakothek, München).

În afara Italiei, cea mai mare diversitate în pictarea arhitecturii se întîlnește în Flandra. Arta flamandă se naște matură, cu Melchior Broederlam (cca 1328—1410), maestrul din Flémalle (pe la 1375—1444) și frații Van Eyck. Peisajul fraților Van Eyck atinge o precizie a detaliului pe care nu o mai întîlnim în Quattrocento decît tîrziu, în ultimele decenii ale veacului poate, la Mantegna și Carpaccio.

La Jan Van Eyck (1390—1441) cea mai realizată și mai poetică este vederea din *Madona Cancelarului Rolin* (cca 1435, Louvre, Paris). Înainte de a ne încînta privind peisajul (fig. 14), să ne îndreptăm puțin atenția asupra încăperii. Observăm imediat aceeași alcătuire tripartită a peretelui din fundal, ceea ce ne amintește din nou de motivul ritmării compoziției prin cele trei arce. La pictorii gotici italieni, inclusiv la Fra Angelico, ele aveau un rol pur decorativ și nu făceau parte propriu-zis din tablou, la Filippo Lippi ele erau un element component al decorației interioare a încăperii, dar nu operau o distincție majoră între spații; sau, altfel spus, acolo prezența lor nu făcea altceva decît să umple un gol în ornamentație și să genereze un anumit ritm în fundal. La Van Eyck, arcatura este integrată în ansamblu cu o mult mai mare iscusință, lucru evident prin două aspecte principale:

a) Ea nu mai apare, ca la Filippo Lippi, dispusă întîmplător în profunzimea tabloului și într-un loc unde rolul ei (din punctul de vedere al logicii arhitecturale) este, practic, nul. La Van Eyck ea delimitează în adîncime spațiul interior al camerei, separîndu-l de terasă și de întinderea vastă a spațiului liber exterior.

b) Este integrată constructiv în arhitectura încăperii. Ritmul ei este preluat de arcadele identice de pe pereții laterali, dar aici arcele sînt înfățișate în racursiu. De asemenea și decorația peretelui frontal este continuată în mod firesc pe zonele laterale.

Comparînd acest tablou cu alte cîteva de o factură asemănătoare, de exemplu *Sf. Luca și Fecioara* (1436—1440) de Rogier Van der Weyden (1399?—1464), cunoscut în trei variante aproape identice (dintre care cea de la München considerată ca fiind o copie) și *Madona cu Magdalena* (Musée Diocésain, Liège) a Maestrului Viziunii Sf. Gudule, se poate observa rolul din ce în ce mai redus care-i revine peisajului, accentul căzînd pe scena din primul plan și pe arhitectura de interior. La Van Eyck peisajul, orașul care se vede prin cele trei deschideri au foarte puține echivalențe în pictura mondială. Ca și Huizinga, vom apela la descrierea aleasă a lui Durand-Gréville „Ochiul descoperă [. . .] un oraș plin de pinioane și de clopotnițe elegante, o biserică mare cu numeroși contraforți, o vastă piață tăiată în două, pe toată lățimea ei, de o scară iar pe ea vin, se duc, aleargă nenumărate trăsături de penel care sînt tot atîtea figuri vii; ochiul este atras de un pod arcuit, încărcat cu grupuri care se înghesuie și se încrucișează; urmărește meandrele unui rîu brăzdat de bărci minuscule, în mijlocul căruia, pe o insulă mai mică decît unghia unui deget de copil, se înalță, înconjurat de copaci un castel

seniorial, cu numeroase turnulețe; parcurge pe stînga, un chei plantat cu arbori, populat de oameni care se plimbă; merge tot mai departe, trece una cîte una culmile unor coline înverzite: se odihnește o clipă pe linia depărtată a unor munți înzăpeziți, pentru a se pierde apoi în nesfîrșitul unui cer azuriu, pe care se estompează niște nori călători."[1] Și aici, ca și într-o mare compoziție a fraților Jan și Hubert Van Eyck *Tripticul mielului mistic* (1431) de la Saint-Bavo, Gand (fig. 15) se vădește o caracteristică a peisajului și,în general, a subiectelor cu rol anex din sfera picturii franco-flamande, observată tot de Huizinga. „Tocmai pentru că perspectiva nu avea importanță pentru subiect și nu făcea parte din stilul hieratic, pictorii din secolul al XV-lea puteau să dea în peisajul lor o notă de naturalețe armonioasă pe care ordonanța strictă a subiectului lor încă le-o mai interzicea în reprezentarea principală. [...] Cu cît peisajul are mai puțină legătură cu scena centrală, cu atît devine mai armonios și mai natural."[2] Vederea din *Tripticul mielului mistic* (cea din panoul central) nu face excepție de la această regulă. Figurile și mai ales drapajele au rigiditatea goticului dar vederea citadină este un fel de replică, apropiată prin teleobiectiv, a celei din *Madona Cancelarului Rolin*. Merită relevată grija și atenția cu care sînt pictate amănuntele constructive ale marii rotonde în stil ogival. Scenele interioare însă, nu mai au aceeași vioiciune, cu toată marea precizie a detaliului: În *l'Annonciation* (1435, National Gallery of Art, Washington) sîntem introduși în nava principală a unei bazilici gotice, cu triforium sub ferestrele din partea de sus, pe unde intră lumina; toate detaliile sînt reproduse cu mare migală: lespezile pardoselii, cu semne zodiacale ce pot fi descifrate, portretele din medalioanele peretelui din fund, vitraliul de pe același perete, lîngă care sînt picturi murale, de asemenea recognoscibile (*Moise salvat din apă*)[3]. Tot într-un interior gotic, mai bogat împodobit, pictat acum în perspectivă frontală, cu punctul principal de privire exact la mijlocul nefului, este situată și Madona din panoul central al *Tripticului* de la Gemäldegalerie din Dresda (1435?). Nef-ul gotic, pe cît se pare, este corespondentul flamand al absidei continuată cu boltă semicilindrică a pictorilor italieni quattrocentești. Silueta supradimensionată a Madonei scoate puțin din scară arhitectura, dar precizia amănuntelor constructive este, și în acest caz, uluitoare: capitelurile coloanelor, statuile de deasupra lor și, surmontate de edicule gotice, vitraliile multicolore, geamurile simple în *cul-de-bouteille*, bazele coloanelor etc. Un interior de tip bazilical, cu particularitatea introducerii unui *jubé* între naos și cor, apare în lucrarea *Madona într-o biserică*[4] (1425, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Dahlem, Berlinul Occidental). *Jubé*-urile, galerii ce despart naosul de cor, relativ frecvent folosite în Evul Mediu, au fost ulterior dezafectate întrucît împiedicau libera circulație în interiorul edificiului, ca și perceperea interiorului în întregime. Unele *jubé*-uri însă s-au păstrat. (Catedrala din Albi, St.-Etienne-du-Mont din Paris, Le Folgoët, St.-Fiacre din Le Faoët, Kerfons, Lambader, La Madeleine din Troyes etc.). Puțin cunoscut, studiul *Fragment de arhitectură* (1444?, Musée des Arts décoratifs, Paris) înfățișează partea superioară a unui edificiu puternic elansat pe verticală, decorat în maniera goticului tîrziu. Studiul relevă deosebita importanță pe care autorul o acordă nu numai subiectului tabloului, ci și cadrului arhitectural, acesta începînd a avea o importanță de sine stătătoare în cadrul general al compoziției.

[1] E. Durand-Gréville, *Hubert et Jean van Eyck*, Bruxelles, 1910, p. 119 (apud Johan Huizinga, *Op. cit.*, pp. 446—447).
[2] Johan Huizinga, *Op. cit.*, p. 464.
[3] *Idem*, pp. 447—448.
[4] *Toute l'oeuvre peint de Van Eyck*, Les classiques de l'Art, Flammarion, planșa I.

Mai lipsite de coerență sînt reprezentările arhitecturale la Rogier Van der Weyden. Polipticul din Gemäldegalerie Dahlem, Berlinul Occidental ne înfățișează un spațiu interior destul de amplu, dar lipsit de unitate prin fragmentarea lui în sub-spații, cu rol secundar. O cameră liniștită și sobră în decorație este cea din *L'Annonciation* de la Louvre; aproape un interior burghez flamand pe care Van der Weyden l-a pictat după model. Se observă cum simplul motiv al camerei de locuit se transformă rapid, în scopul obținerii unui efect mai natural, în scene cu același subiect, cu aproape aceleași principii de compoziție: Astfel în cele două *L'Annonciation* ale Maestrului din Flémalle (Musée Royal d'Art Ancien, Bruxelles și Metropolitan Museum of Art, New York), care diferă foarte puțin între ele, arhitectura este schematizată și perspectiva defectuoasă. La tabloul de la Louvre al lui Van der Weyden, scena e mai degajată, compoziția spațială mai bine închegată și perspectiva mult îmbunătățită. În sfîrșit, în opera omonimă, (Gemäldegalerie Dahlem, Berlinul Occidental), Petrus Christus(nu ? — 1473) numai că își ia drept cadru o cameră mai verosimilă ca arhitectură și mai unitară ca spațiu, dar și reprezentarea spațială (precum și așezarea personajelor) este mai clară și mai naturală. Cel mai reușit interior al lui Van der Weyden este cel din *Retablul Sacramentului* (cca 1435, Muzeul din Anvers); personajele, puțin ieșite din scară, sînt plasate într-un bogat naos gotic de tip bazilical. Gradul de detaliere este comparabil cu cel al lui Van Eyck. Tot un interior pictat „după natură" este și cel din *Sf. Eloi și logodnicii* (1449, Colecția Lehman, New York), a lui Petrus Christus, în care luăm cunoștință de felul cum era aranjată prăvălia unui orfevru din secolul cincisprezece.[1] O oglindă convexă pe tejghea, ca și în tabloul cu *Soții Arnolfini* al lui Jan Van Eyck (1434, National Gallery, Londra), reflectă însă o cu totul altă priveliște; în timp ce în tabloul lui Van Eyck aceasta este vederea distorsionată a camerei, la Christus ea este un peisaj cu cîteva case și două figuri omenești mici; deși scena este evidentă de interior, evadarea în peisaj se face prin intermediul micii oglinzi, care în același timp are și semnificația alegorică *vanitas*.

[1] Michel Ragon, *Op. cit.*, p. 148.

La Dirk Bouts (1414—1475), ordonarea compoziţiei în spaţiu este dominată de o mai mare claritate dar şi de o aranjare geometrică uneori cam exagerată [1]. Ritmul generat de elementele arhitectonice repetabile se regăseşte şi în dispunerea riguros delimitată a personajelor, de exemplu, în *Cina cea de taină* (1468, St. Pierre, Louvain), un tablou foarte important pentru pictura flamandă medievală, în care interiorul încăperii — o sală gotică, cu ferestre şi arcade ogivale dar cu tavan simplu, din lemn — este pictat destul de corect, în perspectivă frontală, dar, semnificativ pentru caracterul încă nedezvoltat şi uşor stîngaci al tehnicii de punere în perspectivă este faptul că tot mobilierul este dispus paralel cu pereţii camerei, pentru a se evita introducerea unor puncte de fugă suplimentare.[2]

O modalitate apropiată de conturare a spaţiului găsim în operele timpurii ale lui Hans Memling (1432/33—1494), dar la el compoziţia este mai stufoasă şi mai variată în comparaţie cu cea a asceticului Bouts. O astfel de operă, nu lipsită de un anumit convenţionalism, care apare în majoritatea retablurilor din Ţările de Jos, este *Logodna Sf. Ecaterina* (1479, Hôpital St. Jean, Bruges), în care redarea figurilor în atitudini statice şi impersonale are darul de a conferi operei acea aură hieratică şi încremenită, preţuită în Evul Mediu pentru înfăţişarea subiectelor sacre. Paul Pihlippot atrage atenţia că aici „arhitectura nu urmează deloc persepctiva definită de pardoseală, ca în compoziţiile italieneşti unde, în spaţiul împărţit în intervale regulate, s-ar fi exprimat cu o claritate geometrică succesiunea ritmică a cuburilor privite în perspectivă. Dimpotrivă, pilaştrii şi coloanele definesc trei laturi ale unui edificiu probabil octogonal, tăind diagonal pardoseala de-o parte şi de alta a tronului Fecioarei. De aici decurge realizarea adîncimii spaţiului interior prin desfăşurare laterală ce tinde să pună în evidenţă planul — paralel cu tabloul — în care se succed verticalele coloanelor, pilaştrilor şi draperiilor."[3] Alteori însă, (cu precădere cînd se desfăşoară în aer liber), scenele pictate de Memling exprimă descătuşarea de multe servituţi legate de tehnica reprezentării şi capătă multă viaţă, peisajele arătîndu-l un vrednic succesor al lui Jan Van Eyck. *Sosirea la Köln* din *Ciclul Sf. Ursula* (1489 Hôpital St. Jean, Bruges) reprezintă un peisaj real din acest oraş (fig. 16). Se vede cu claritate domul (de fapt corul şi porţiunea din corpul bazilical care era terminată pe atunci), Rinul, fortificaţiile oraşului, acum dispărute, şi Gross St. Martin (a cărei turlă romanică arată şi astăzi exact aşa). Comparaţi această panoramă cu cea a lui Carpaccio, pictată cam în acelaşi timp, care prezintă un Köln imaginar, populat de palate şi case veneţiene, pe deasupra

[1] Cu toate acestea, uneori apar şi la el elemente fără o justificare clară — ca în *Paradisul terestru* (Lille); aici, în mijlocul unui peisaj apare o edicula gotică izolată.
[2] Virgil Vătăşianu, *Op. cit.*, p. 492.
[3] Paul Philippot, *Op. cit.*, p. 66 şi Charlotte Aschenheim, *Der Italienische Einfluss in der flämischen Malerei der Frührenaissance*, Heitz, Strasbourg, 1920.

cărora se zăresc cupole şi campanile asemenea acelora de la San Marco. Şi într-un peisaj foarte liniştit [1] ca acela din *Sf. Sebastian* (cca 1470, Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles) descoperim esenţa acelei *détente* pe care Germain Bazin o consideră ca o trăsătură definitorie a artei lui Memling.[2] Apropierile dintre acest peisaj larg, deschis spre un oraş medieval, cu multe case pictate cu răbdare şi precizie şi *Le Triptique du Buison Ardent*, realizat în aceiaşi ani, sînt foarte mari. Ciudat de arhaic este tabloul închipuind *Patimile* (Pinacoteca din Torino). Relaţia om-construcţie este defectuoasă, ca şi reproducerea acestora din punct de vedere spaţial, dar ansamblul are multă viaţă şi vigoare, iar elementele ornamentale ca statuile şi pinaclele gotice de pe frontoane sînt pictate cu precizia miniaturistului. Un remarcabil tablou al lui Memling — *Cele şapte bucurii ale Mariei* de la Alte Pinakothek din München (fig. 17) prezintă o scenă în care în mare măsură autorul face abstracţie de regulile perspectivei şi care ne aduce aminte de *Tebaida* lui Starnina. Figurile sînt dispuse pe o fîşie colorată care închipuie peisajul şi pe care sînt aşezate construcţii fanteziste (de factură totuşi gotică) într-o compoziţie de o frenezie rar întîlnită.

Relaţia dintre figură şi spaţiul adiacent este diferită [3] la Hugo Van der Goes (cca 1440—1482). Arhitectura la el este mai fragmentară şi nu capătă aproape niciodată pregnanţa unui element dominant sau măcar a unuia de sine stătător, cu o existenţă clară, precisă în cadrul tabloului. În *Polipticul Montfort* (Gemäldegalerie, Dahlem, Berlinul Occidental), compoziţia este, e drept, determinată în adîncime de un zid lung, care este privit oblic [4] dar acesta nu are consistenţa unui element pur arhitectural; el ar putea fi înlocuit fără multă pagubă cu o draperie sau cu o filă de copaci. În spatele păstorilor din *Tripticul Portinari* (1476, Uffizi, Firenze) se întrevăd case bine conturate ca volumetrie, însă ele nu au menirea decît să umple golurile din tablou cu „ceva" interesant şi atractiv.

O interesantă panoramă, literalmente „sufocată" de piese arhitectonice este *Predica de Paşti* (Louvre, Paris), atribuită Maestrului Viziunii Sf. Gudule (fig. 18 a). Clădirile din primul plan domină întreaga scenă, în special un baldachin cu arce în acoladă sub care sînt îngrămădite cele mai multe din personaje. Cel mai interesant edificiu este însă cel din stînga sus, acolo unde este dispus, cu aproximaţie, punctul de fugă. Aici, vederea se închide cu Catedrala Ste.-Gudule din Bruxelles (fig. 18 b), mai exact cu elevaţia faţadei sale.

La începutul secolului al XVI-lea, Quinten Metsys (1466?—1530) introduce şi el elementele arhitecturale cu rol episodic şi într-o reprezen-

[1] A cărui linişte este un contrast la scena violentă din primul plan.
[2] Germain Bazin, *Memling*, Tisné, Paris, 1939.
[3] Paul Philippot, *Op. cit.*, p. 70 şi Erwin Panofsky, *Early Nederlandish Painting*, p. 330.
[4] Paul Philippot, *Op. cit.*, p. 70.

tare fragmentară. Unitatea sporită dintre figuri și cadrul construit, prezentă chiar la maeștri mai vîrstnici ca Geertgen tot Sint Jans (1460?—1495?), Gerard David[1] (cca 1450—1523), Adriaen Isenbrant (?—1551) nu mai este atît de pregnant pusă în evidență la Metsys. Corpurile sînt subliniate plastic și puse în valoare prin drapaje și prin elemente de arhitectură izolate, care nu formează ansambluri închegate, dar în detaliu sînt uneori interesante și atractive. *Madona în slavă* (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles) este o astfel de compoziție a cărei centralitate clară este sporită prin prezența tronului, cu detalii gotice (este remarcabilă finețea cu care sînt pictate detaliile pinaclelor și modul iscusit în care sînt speculate efectele de umbră și lumină). În *Familia Sf. Ana* (din același muzeu), operă de asemenea realizată după o schemă relativ simetrică, se integrează între primul plan și cel din spate al peisajului o loggie cu forme renascentiste, avînd pe traveea centrală dispusă o cupolă pictată într-un racursiu cam prea accentuat, care deformează supraangular imaginea.

Cele mai bune exemple de redare în pictură a reprezentărilor arhitecturale proporționate în secolul al XVI-lea flamand le găsim la Jan Gossaert (1478?—1536) și la Barend Van Orley (1488?—1542). Primul este un artist fastuos și retoric, a cărui vizită în 1508—1509 în Italia, unde l-a însoțit pe Philippe de Bourgogne, i-a accentuat stilul deja „manierist". Din toate privințele, Gossaert este primul artist neerlandez care, nu numai că integrează elemente decorative izolate de inspirație antică în arta sa, ci realizează o fuziune originală între tradiția imagisticii medievale din Țările de Jos și noul stil italianizant. Desenul *Colosseum*-lui (1509, Gemäldegalerie Dahlem, Berlinul Occidental), din suita de desene înfățișînd antichitățile romane este una dintre cele mai timpurii reprezentări de monumente din vechime cunoscute pe plan european. (Colosseul pare să-l fi influențat mai tîrziu pe Bruegel cel Bătrîn (1525?—1569) în tablourile sale cu *Turnul Babel* — (există variante diferite)[2]. Luxurianța din pictura *Madona și Sf. Luca* (Narodni Galerie, Praga) amintește de unele din operele lui Mantegna: soclul cu decorație figurativă în *basrelief*, coloane (din păcate nu prea bine proporționate), statui în *rondebosse* după gustul antic, arcade în plin cintru și săli acoperite cu tavane casetate; arhitectura bazilicilor romane este, în acest tablou, sursa vădită de inspirație.

Tot atît de autentic „italianizant" este cunoscutul tablou *Danae* (1527, Alte Pinakothek, München). Spațiul arhitectural este mai logic conceput în legătura sa cu figura umană. Danae stă sub ploaia de aur

[1] O stradă cu case gotice în racursiu pronunțat se vede printr-o arcadă într-unul din voleurile retablului lui Jean des Trompes, înfățișînd-o pe donatoarea Madeleine Cordier (cca 1502—1507, Muzeul din Bruges).

[2] La Bruegel, construcția e amplificată pe înălțime, dar forma în plan și caracterul concentric al zidurilor se regăsesc în *Colosseum*-ul lui Gossaert. De asemenea este asemănătoare tratarea porțiunilor de clădire văzute în secțiune — cele ruinate ale Colosseumului, cele neterminate ale Turnului Babel.

în care se prefăcuse Zeus într-o rotondă cu coloane de marmură și capiteluri aurite. Delimitarea cadrului se face prin coloanele laterale și prin cornișa, împodobită cu motive ornamentale în stuc aurit, în timp ce concavitatea care accentuează prezența figurii feminine este generată chiar de rotondă. Printre coloanele acesteia se distinge silueta unei construcții masive, cu cupolă, care se aseamănă mult cu modelul în lemn al lui Sangallo cel Tînăr, din 1530, pentru San Pietro din Roma.[1]

Barend Van Orley, originar din Bruxelles, este mai eclectic și decorul nu are la el nici multă unitate stilistică, nici nu este relaționat cu figurile din primul plan cu iscusința lui Gossaert. Tehnica sa trădează în pictură vocația-i originară de desenator de cartoane de tapiserii. "Arhitectura nu mai are nimic comun cu repertoriul gotic [...]; sînt combinații scenografice ale unor ciudate motive italianizante, grupate în mod cu totul superficial, care subliniază apăsat structura cubică și solidaritatea ei cu lărgirea pe orizontală a spațiului. [...] Se înțelege că arhitectura, grație maleabilității extraordinare a acestor edificii imaginare, pur scenografice, avea să constituie un instrument deosebit de potrivit pentru a întruchipa aspirațiile formale"[2]. Construcțiile din *Altarul poliptic al dulgherilor* (cca 1512, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles și Kunsthistorisches Museum, Viena) sînt neverosimile prin însăși caracterul lor ostentativ și redundant. Castelul din panoul de la Bruxelles este pitoresc și, fără doar și poate, de efect; dar este lipsit de logică arhitecturală; părțile laterale sînt turelele unei lucrări de inginerie militară, în vreme ce partea centrală are înfățișarea unui corp median bazilical, cu două ferestre pe fiecare registru orizontal superior (se ajunge astfel ca în axul clădirii, la nivelele superioare, să avem un plin). Loggiile din tabloul de la Viena, deși supraîncărcate cu decorație, nu au suficientă viabilitate. Ele sînt simetrice în raport cu axul tabloului (și aici în ax găsim un plin — un obelisc!) dar asimetrice în detaliu, lucru care generează o senzație de oarecare jenă vizuală. Mult mai bine înțeles este spațiul arhitectural în *Ospățul fiilor lui Iacob* (1521, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles), realizat cu nouă ani mai tîrziu. Și aici arhitectura nu are justificare practică și justețe constructivă. Elementele de susținere (coloanele) apar izolat; ele doar *sugerează* un spațiu dezvoltat în profunzime de tipul *nef*-ului, pentru că întrepătrunderea dintre spațiul delimitat de coloane și cel dinafara lor este evidentă. Dar în această lucrare operează cu mai multă forță principiile compoziționale de bază ale arhitecturii (axialiatate, ritmare, elemente dominante ș.a.), cu toate că ele, așa cum am spus, nu sînt utilizate în vederea reprezentării unui interior în adevăratul înțeles al cuvîntului, ci doar pentru sugerarea lui.

[1] *Danae* este din 1527. Modelul lui Sangallo reia însă multe din trăsăturile de bază ale proiectului inițial al lui Bramante, a cărui înfățișare ne este cunoscută din medalia lui Caradosso din 1506 (v. John-Julius Norwich, *Op. cit.*, p. 152).

[2] Paul Philippot, *Op. cit.*, pp. 179—180.

Mai coezive şi mai curate sînt cadrele constructive la un manierist precum Lambert Lombard (1506—1566). Cu toate slăbiciunile multora din compoziţiile sale, arhitectura este la el mai simplă, mai puţin ţipătoare şi mai de bun gust. În *Sacrificarea Mielului* (Musée d'Art Wallon, Liège) găsim, într-o reuşită perspectivă oblică, o arhitectură rafinată şi fără stridenţe, de provenienţă italiană. La fel şi în desenul ce are ca subiect *Resurecţia lui Lazăr* (1544, Kunstmuseum, Düsseldorf), în care figurile şi construcţia din fundal sînt grupate după două benzi orizontale suprapuse. Mai încărcată şi mai stridentă este poarta monumentală din *Viaţa Fecioarei* (Catedrala din Tournai) a lui Lancelot Blondeel (1496—1561); ea este asemenea unui bufet de orgă bogat ornamentat. Se remarcă însă calitatea înaltă a decoraţiei, care îmbină modul de lucru al manieriştilor italieni cu tradiţia locală a miniaturiştilor. Prin arcada acestei porţi se vede unpeisaj montan cu un castel cu un turn înalt, de plan circular.

„Cel mai tipic pentru procesele diferenţiate folosite de Bruegel — scrie Argan — şi care contrastează în chipul cel mai specific cu atitudinea italiană opusă, a proporţionalităţii, constă în alterarea raportului normal între figuri şi spaţiu, în specularea contrastului între prea mic şi prea mare, sau între spaţiu înghesuit şi gol". [1] Dintre toţi pictorii flamanzi din secolul al XVI-lea, Pieter Bruegel cel Bătrîn este cel mai solid ancorat în tradiţia istorică a artei Ţărilor de Jos. Lucru vizibil mai ales în principiul „unităţii în multiplicitate", caracteristic pentru imagistica prerenascentistă. Bruegel — şi, am adăuga noi, Gherardo Starnina [2] şi Antoine Caron (1515?—1593?) — este unul dintre puţinii artişti care s-au priceput să adune un număr mare de elemente separate şi la prima vedere fără legătură între ele într-un întreg unitar — remarca îi aparţine lui André Lhote.

Un peisaj asemenea celui din *Uciderea pruncilor* (1566, Kunsthistorisches Museum, Viena) prezintă importante calităţi şi datorită tipologiei clădirilor — case simple, rustice [4], mult mai naturale, mai convingătoare în contrast cu cele literalmente invadate de ornamente, deseori foarte greoaie, ale manieriştilor gen Lancelot Blondeel sau Barend van Orley — dar şi modului în care ele sînt amplasate în teren, generînd un spaţiu concav amplu care slujeşte drept loc de desfăşurare a acţiunii [3]. Dispunerea caselor pare a fi absolut întîmplătoare, dar în realitate ea este foarte studiată pentru a părea mai „firească" — prezentarea lor cînd pe o parte, cînd pe alta, pentru a se evita stereotipia, dispunerea

[1] Giulio-Carlo Argan, *De la Bramante la Canova*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974, p. 142.

[2] În faimoasa *Tebaida* (după 1401, Uffizi, Firenze). V. şi Viktor Lazarev *Originile Renaşterii Italiene, Trecento*, vol. II, pp. 79—81.

[3] Vezi o dispunere asemănătoare la urmaşul său direct, Jan Bruegel de Catifea (1568—1625), într-un tablou pe care-l vom mai discuta: *Peisaj de iarnă* (Muzeul Capodimonte, Napoli).

[4] Care apăruseră, izolat şi la Hieronymus Bosch (1450?—1516), de ex. în *Fiul Risipitor* de la Muzeul Boymans — Van — Beuningen, Rotterdam.

raţională a accentelor, cum este clopotniţa cu geamuri prelungi şi *abat-son*-uri spre care privirea este dirijată de-a lungul traseului sinuos al clădirii. Dirijarea privirii din plan în plan spre fundal prin intermediul caselor, dar nu după un traseu rectiliniu şi mărginit de jaloane bine definite, ca în *Ospăţul fiilor lui Iacob* al lui Van Orley, regăsim şi în *Chermeza* (1568, tot la Kunsthistorisches Museum din Viena). Dar la Bruegel clădirile pot fi şi risipite în peisaj, acesta „distilîndu-se" din ce în ce spre orizont, ca în *Vînători în zăpadă* (1565, Kunsthistorisches Museum, Viena), *Zi întunecată* (1565, idem), *Prăbuşirea lui Icar* (1558, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles). În tablourile mai timpurii, spaţiul este mai convenţional iar linia de orizont dispusă aproape de marginea superioară a tabloului; este limpede că artistul are nevoie de cît mai multă suprafaţă pentru înfăţişarea activităţilor umane. Arhitectura este mai „căutată", mai puţin firească (în *Lupta dintre Carnaval şi Post*, 1559, Kunsthistorisches Museum, Viena), iar alteori (ca în *Jocuri de copii*, 1560, în acelaşi muzeu), relaţia dintre spaţiul deschis din primul plan şi strada parcă nesfîrşită care merge, de fapt, spre punctul de fugă al compoziţiei [1] este cam artificială. Acesta este plasat în colţul din dreapta sus al tabloului; între partea din stînga în care este redat un spaţiu deschis, străbătut de un fir de apă, şi cea din dreapta, cu un aspect pronunţat citadin, se creează un oarecare dezechilibru, nu pictural ci în special de coerenţă a texturii urbane, fiindcă este greu de presupus că pe o lungime de aproape o sută de metri o stradă importantă să fie despărţită de cîmp doar de un rînd de case.

Esenţialmente arhitecturale sînt imaginile din tablourile *Turnul Babel*, (1563, Kunsthistorisches Museum Viena; 1563, Boymans-Van-Beuningen Museum, Rotterdam) variaţiuni pe aceeaşi temă a unui edificiu circular, (fig. 19) inspirat poate din Colosseum-ul din Roma, pe care avusese ocazia să-l vadă încă din 1553, cu ocazia călătoriei sale în Italia. Tablourile înfăţişează, fără discuţie, construcţii diferite — dar diferite doar prin lucruri de detaliu sau prin unele proporţii — şi aflate în etape diferite ale realizării.

Artistul a pictat cu minuţiozitate ambele variante. Varianta din Rotterdam, redînd monumental în stadiul final, este însă mai puţin interesantă decît cea vieneză, care prezintă clădirea într-un anumit stadiu de lucru al construcţiei, cu părţi mai finisate şi altele de-abia în etapa de început, informîndu-ne astfel şi asupra modului de lucru al echipei de constructori.

Remarcabil este şi peisajul înconjurător, autentic *Madurodam* din secolul al XVI-lea, toate amănuntele oraşului redat în perspectivă *vol d'oiseau* fiind surprinse cu o acurateţe şi o fineţe specific flamande.

[1] Cu toate că este vorba de o scenă de exterior, tabloul este realizat în perspectivă frontală.

Legați oarecum de această manieră, dar beneficiind de deschideri spațiale mai largi, adevărați precursori ai întinderilor ample, puțin vălurite, pe care le vom întîlni la Hercules Seghers (1589?—1638?) și la majoritatea peisagiștilor olandezi din secolul următor, sînt Luc Gassel și Hans Bol (cunoscut între 1567—1592). Un cercetător ca G. I. Hoogewerff vede la primul influențe venețiene [1]. La cel de-al doilea, liniaritatea volumelor din zona apropiată, alungirea lor insistentă pe verticală, în sensul unui manierism gotic [2] (*Peisaj cu castel*, pictat în 1569, anul dispariției lui Bruegel, Staatliche Museen, Berlinul Occidental) contrastează cu întinderea cîmpiei, absolut netedă, cu vegetația măruntă pictată cu atenție [3]. Să adăugăm și că linia orizontului a coborît, dar pămîntului îi revine încă aproape jumătate din suprafața tabloului. Castelul are o volumetrie corect tratată, reliefurile sînt bine accentuate prin punerea în lumină, sau, dimpotrivă, prin umbrire, detaliile sînt reprezentate cu multă grijă.

*
* *

Antropocentrismul care caracterizează arta secolului al XVI-lea și care a avut ca rezultat deplasarea interesului manifestat în Renașterea italiană timpurie pentru cadrul construit către figura omenească se manifestă și dincolo de Alpi. Aceasta datorită faptului că atît pictura din Franța cît și cea din Țările de Jos, Germania sau Spania au făcut cunoștință cu limbajul Renașterii nu prin intermediul artei italiene din perioada de vîrf, adică secolul al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea, ci prin cel al manierismului. „Italianismul" flamand nu înseamnă doar Gossaert și Van Orley, ci și Pieter (1523—1584) și Frans Pourbus I și II (1545—1581; 1569—1622), Van Hemessen (1500—1575), Beuckelaer (1533—1573), Jan Massys (1466—1530), Van Scorel (1495—1562), Van Heemskerck (1498—1574), Maerten de Vos (1532—1603), Abraham Bloemaert (1564—1651) și Bartholomaeus Spranger (1546—1611). În special la ultimii, influența manierismului italian este evidentă. [4]

În Franța o prezență aparte este Antoine Caron. Și la el influența manierismului este remarcabilă, dar figurile omenești nu mai formează grupuri mari în prim-planuri, ci sînt disipate într-un mediu de o factură absolut originală; fragmentarea tabloului în numeroase sub-scene secundare vădește, cu tot sistemul general de forme preponderent renascentist, o ancorare destul de insistentă în tradiția picturală franceză, dînd impresia în același timp de arhaism și de intelectualism rafinat și puțin prețios [1]. *Sibila din Tibur* (1580, Colecția Gustave Lebel, Paris) introduce pe spectator într-un spațiu straniu, nici piață, nici terasă dar, în același timp, ambele, mărginit de balustrade renascentiste, cu o poartă-arc de triumf și cu statui în stilul Renașterii pe frumoase socluri bogat decorate. Cu toate mulțimea de oameni, senzația de solitudine este foarte accentuată, așa cum vom găsi, mult mai tîrziu, în tablourile lui De Chirico [2] (*Piazza d'Italia*). În ciclul *Triumfurile anotimpurilor* (1570), cel mai admirat și mai ambiguu este *Triumful iernii* (fig. 20), la care senzația de straniu este accentuată prin simplul fapt că, fiind mai realist în multe privințe, diferitele ciudățenii (lumina rece, atitudinile bizare ale personajelor, arhitectura stranie) ies și mai tare în evidență. Coexistă aici un mic castel în spiritul goticului tîrziu și al Renașterii incipiente franceze, un templu monopter bramantesc, statui antice în atitudini declamatorii, terase semicirculare de configurație neobișnuită distribuite cu un simț dezvoltat al echilibrului.

Tot lui Antoine Caron îi aparține unul din primele tablouri în care se încearcă adaptarea cadrului arhitectural la conținutul tabloului, inadvertențele de ordin istorico-geografic nemaifiind atît de mari; este vorba de tabloul *Masacrele Triumviratului* (cca 1562—1566), în care sînt reprezentate monumente ale Romei Antice — Colosseum-ul și Pantheonul. Cu observația însă că atît Colosseum-ul cît și Pantheonul sînt construite în perioada ulterioară triumviratelor (și, în realitate se găsesc la o distanță suficient de mare unul față de altul pentru a nu putea fi pictate laolaltă; în plus, primul este înfățișat în ruină, probabil așa cum putea fi văzut la sfîrșitul secolului al XVI-lea (v. desenul ce reprezintă Colosseum-ul lui Gossaert).

În perioada Renașterii tîrzii franceze semnalăm *Le livre de perspective* (1560) al lui Jean Cousin (1490?—1561) în care monumentelor antice le este acordat un rol de prim ordin, gravura lui Jacques Stella (1596—1656), *Toscana plătind tributul lui Ferdinand al II-lea*, a cărei acțiune se petrece în piazza della Signoria din Firenze, precum și *Vederea Luvrului din Paris* de Jacques Callot (1592—1635), originală prefigurare a *vedute*-lor lui Canaletto.

Un manierism mai frust și mai terestru însuflețește opera lui Cranach cel Bătrîn (1472—1553). Arhitectura apare la el rar și întotdeauna deține rolul secundar, de creare a atmosferei. *Prințul elector Frederic vînînd cerbi* (1529, Kunsthistorisches Museum, Viena) este, dintre toate tablourile, cel în care, în scena exterioară, arhitectura este cel mai bine

[1] G. I. Hoogewerff, *Het landschap van Bosch tot Rubens*, De Nederlandsche Boekhandel, Anvers, 1954.

[2] A se compara cu clădirile din *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*.

[3] V. și Paul Philippot, *Op. cit.*, p. 333.

[4] Se recunosc de obicei două mari variante ale manierismului: prima „academistă" avîndu-l ca reprezentant caracteristic pe Bronzino (1503—1572). Cea de-a doua „senzuală" cu principalii exponenți Pontormo și Parmigianino (1503—1540).

[1] Michel Ragon îi caracterizează astfel stilul: „Il se singularise par la richesse baroque de ses compositions, par son imagination, étrange, par son goût de lumières glacées. On a pu qualifier sa peinture d'onirique et voir en lui un lointain précurseur du surréalisme" (Michel Ragon, *Op. cit.*, p. 171; v. și Luc Benoist, în *Op. cit.*, pp. 130—131.

[2] V. Fredéric Boyer, *XVI-e siècle francaise*, Ed. Seghers, Paris, 1961, p. 202.

pusă în valoare. Se vede aici, dincolo de rîu și de un crîng, un oraș cu multe case cu acoperișurile înclinate, specifice pentru ambianța germanică, și o catedrală cu două turnuri gotice cu fleșe ajurate.

Lui Hans Holbein (1497/98–1543) îi datorăm decorația a două clădiri (cunoscută azi după două gravuri de Landerer, aflate la Kupferstichkabinett din Basel) – fațada de la Hertensteinhaus din Luzern, comandată de Jakob von Hertenstein în toamna anului 1517 și Haus zum Tanz din Basel (dispărută în 1909), comandată de Balthasar Angelrot), caracterizate prin îmbinarea motivelor gotice cu cele noi, de Renaștere.

Dintre operele lui Albrecht Dürer (1471–1528) cea care ne atrage cu precădere atenția este *Plîngerea lui Cristos* de la Alte Pinakothek din München (fig. 21). Este un tablou în care influența lui Mantegna este mai vizibilă poate mai bine decît în orice altă operă a maestrului din Nürenberg (se știe că Dürer a reluat multe din gravurile lui Mantegna în dorința de a se iniția cît mai bine în arta reprezentării corpului uman și a peisajului). Orașul suit într-un mod „antigravitațional" pe muntele pietros din partea superioară a imaginii este o replică evidentă a așezărilor dispuse în același fel din cele două panouri cu *Grădina Ghetsemani*, din *San Sebastiano* de la Louvre ori din *Calvarul* de la același muzeu. Interesantă este gravura pe cupru a lui Dürer *Sf. Antoniu* (1519), deoarece întreg fundalul este ocupat de panorama orașului Nürnberg, așa cum arăta el la începutul secolului al XVI-lea.

Un peisaj *à l'antique* remarcabil prin precocitatea sa este cel cu *Ruinele termelor romane* de la Kunsthistorisches Museum din Viena, pictat de Lambert Sustris (1515/20–1568), artist format fără îndoială în Olanda. Această vedere este imaginară, dar artistul a alăturat în acest peisaj fantezist mai multe monumente reale din Cetatea Eternă: se văd astfel un edificiu în ruină al cărui model a fost Pantheonul, un obelisc egiptean de felul celor care pot fi admirate și azi în multe piețe romane, precum și temple antice mai mult sau mai puțin ruinate.

La miazăzi de Pirinei, atenția ne este atrasă de un tablou al unui mare maestru: El Greco (1541–1614). *Toledo, pe timp de furtună* (1608, Metropolitan Museum, New York) este unul dintre foarte puținele peisaje propriu-zise ale perioadei prebaroce. Nu este o reprezentare exactă a orașului [1], construcțiile sînt mișcate în mod deliberat, pentru ca opera să cîștige în valori picturale și în echilibru compozițional. Peisajul capătă un aer misterios și fantastic. Este însă interesant să comparăm fantasticul din această pictură spaniolă, un fantastic determinat, să zicem, de elemente naturale, exterioare – în cazul de față furtuna cumplită – cu cel din picturile (anterioare doar cu douăzeci–treizeci de ani) lui Antoine Caron. Aici găsim un fantastic oniric, subiectiv, generat de imaginația și stilul artistului, un fantastic static, latent,

[1] Jean Cassou, în *Istoria ilustrată a picturii*, p. 153.

de așteptare și de tensiune, în comparație cu cel al lui El Greco, dinamic, cinetic, în care parcă pînă și casele sînt îndoite de rafale de vînt.

Mult mai puțin cunoscut, deși pe cît se pare o vedere mult mai exactă asupra aceleiași așezări, este tabloul *Vederea și planul orașului Toledo* (1608–1614, Museo del Greco, Toledo). Caracterul mai pronunțat documentar este accentuat de faptul că, în prim plan, un tînăr prezintă harta orașului (fig. 22). Orașul este văzut în perspectivă *vol d'oiseau* [1], procedeu curent pentru vederile topografice în perioada postrenascentistă, mai puțin obișnuită însă pentru un tablou artistic.

*
* *

Deosebit de valoroase sînt reprezentările arhitecturale din pictura murală a edificiilor din nordul Moldovei. Atari reprezentări sînt strîns legate de iconografia bizantină, la fel ca și pictura gotică europeană, în special cea din Duecento-ul și Trecento-ul italian. Asemănările vizează mai multe aspecte principale:

a) Schematizarea compoziției volumetrice, alegerea unor forme geometrice simple pentru încadrarea corpurilor arhitecturale.

b) Prezența în număr mare a detaliilor de arhitectură de influență bizantină: arce în plin cintru, cupole, etc.

c) Reprezentarea „axonometrică" sau în elevație a volumelor, ori în tehnici care îmbină cele două metode. [2]

d) Apariția unor elemente de mobilier (de exemplu tronuri [3]) care preiau formele edificiilor clădite.

e) Relativa lipsă de scară în reprezentarea construcțiilor în raport cu oamenii și lipsa de rapoarte dimensionale reale între clădirile din planul apropiat și cele din planul îndepărtat. Pictura interioară, din vremea lui Ștefan cel Mare, este mai arhaică și mai reținută în ceea ce privește reprezentările arhitecturale. Începînd cu anul 1530 apar cele mai importante ansambluri pictate în exterior: Humor, în 1535, Moldovița, în 1537, Arbore, în 1541, Voroneț, în 1547 și, mult mai tîrziu, Sucevița, în 1601.

O realizare des întîlnită este cea a *tabloului votiv*, în care ctitorul – împreună cu familia sa – prezintă construcția (de fapt un model redus al ei, un fel de machetă). Apar astfel de scene la Arbore, Moldovița, Bălinești, Dobrovăț etc. Nu se urmărește atît asemănarea cu modelul real [4] (datorită plasării elementelor constructive deseori în poziții neconvenționale sau a juxtapunerii elevației fațadei

[1] În prim plan se vede spitalul Tavera.
[2] De exemplu în pictura votivă înfățișîndu-l pe Petru Rareș de la Moldovița.
[3] *Idem.*
[4] Deși afirmația nu poate fi categorică deoarece multe din bisericile secolelor XV și XVI și-au pierdut aspectul original.

laturii lungi cu cea a fațadei laturii scurte) cît redarea unor aspecte mai semnificative (deseori de amănunt) care individualizează într-un fel sau altul construcția.

Motivele arhitecturale apar cel mai des însă ca fundaluri în compoziții cu subiecte sacre. La Voroneț apar cîteva clădiri interesante în fundalul scenei *Împărtășaniei cu vin* — o cupolă pusă pe patru coloane cu fusul și capitelul decorate bogat și un baldachin cu acoperiș curbat și arce în plin cintru. În Scenele din *Menolog* se văd fortificații cu turnulețe sub forma unui zid care se întinde ca o bandă orizontală de-a lungul fiecărei scene în care apar astfel de construcții. Tot aici (ca și în Gropnița de la Humor, sau în scena ospățului din *Legenda Sf. Gheorghe* de la Arbore) apare un baldachin sub forma unei cupole în calotă sferică așezată pe patru stîlpi după un plan pătrat. [1] Acest tip de baldachin apare în mai toată iconografia europeană medievală: În *Nașterea Sf. Ioan* din Școala Sieneză (pe la 1270), aflată în colecția Pinacotecii Naționale din Siena, se cunosc bine decupajele semicirculare în cupolă. Aceeași temă este tratată într-un mozaic de la Monreale și în Sf. Savin în fața lui Ladicius (St.-Savin-Sur-Gartempe). În nord, un tip derivat de baldachin, amplificat și, îmbogățit cu elemente gotice, apare în *L'Annonciation* (1394—1399) a lui Melchior Broederlam (~1328-~1410) de la Chartreuse de Champmol din Dijon. Și în Rusia, acest tip de baldachin este prelucrat (în sensul că partea superioară e aplatizată) în *Scenele din viața lui Alexie* (pe la 1500) a meșterului Dionisus, (1440—1502?) de la Galeria Tretiakov din Moscova. Este vorba probabil de o temă de origine bizantină care a circulat în toată Europa — în cea răsăriteană pe calea directă, constantinopolitană și balcanică, în cea apuseană prin intermediul Italiei de sud și, posibil, al Veneției. Tot la Voroneț, găsim reprezentarea interesantă a unei cetăți cu plan pentagonal, cu *oculus*-uri pe ziduri și turnuri masive ce flanchează poarta cu arc în plin cintru în episodul *Aducerii la Suceava a corpului Sf. Ioan cel Nou*.

Un tip de fortificație mai simplu, de tip bandă orizontală (asemănătoare cu cele din *Menologul* de la Voroneț) este prezent la Sf. Ilie în *Drumul spre Golgota* dar și la Humor în *Izgonirea lui Balaam* sau în *Imnul Acatist*[2]

Printre cele mai reușite reprezentări arhitecturale se numără cele din *Imnul Acatist* de pe fațada de sud de la Moldovița; în *Asediul Constantinopolului* sînt pictate, cu o fidelitate excepțională pentru acea vreme, fortificații le (și chiar vederea lor interioară, pentru că vederea e luată în *vol d'oiseau*) unui Constantinopol închipuit (fig. 23).

---

[1] Prezent și în Muntenia, de exemplu în *Sinaxarul* de la Tismana.

[2] Imn scris probabil în secolul al VII-lea, cu ocazia asediului persan al Constantinopolului. V. Virgil Vătășianu, *Pictura murală din nordul Moldovei*, Editura Meridiane, București, 1974, p. 23. De remarcat că doar la Arbore se precizează că se tratează subiectul asediului persan al Constantinopolului și nu cel al asediului turcesc. V. S. Ulea în *Istoria artelor plastice în România*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 367.

La Arbore, fațada de vest, împărțită în mai multe registre verticale și orizontale, este o veritabilă colecție de tot felul de case, căsuțe, mănăstiri și cetăți pictate. Cetățile au forme poligonale în plan și turnuri la colțuri. Uneori, peste ziduri se văd case cu acoperișuri în două ape. Atunci cînd e reprezentat un edificiu religios, el este individualizat prin prezența turlelor, de regulă tot poligonale și cu acoperiș piramidal.

Asemănări cu pictura gotică italiană [1] vădesc și frescele din naosul de la Popăuți. În *Judecata arhiereilor și a lui Caiafa* apare construcția baldachin în consolă ce este des întîlnită în Duecento (în frescele de la San Francesco din Assisi, la Maestrul Sf. Cecilia). În *Cina cea de Taină*, casa din dreapta, de un tip „bazilical", apare în imagistica italiană a secolului al XIV-lea (se observă aceeași disproporție între nivelul de jos și cel de sus, care e de trei ori mai scund decît primul) la Pietro Lorenzetti și chiar tîrziu, la Sassetta.

La Dobrovăț, în *Patimile* din naos găsim reprezentarea unor edificii foarte ciudate, cu arcade și console în elevație și avînd în plan forma de potcoavă sau forma de „π".

Foarte apropiate ca tematică și ca mod de tratare sînt și picturile din Muntenia. La Tismana, în *Sinaxar* vedem aceleași ziduri în bandă orizontală, cu turnulețe identice (așezate oblic față de zid și evazate la partea superioară). În pictura votivă de la Curtea de Argeș putem lua cunoștință, în linii mari desigur, de aspectul construcției de dinaintea restaurării. Tablourile votive apar și în Muntenia foarte des (la Hurez, de exemplu), dar putem găsi și reprezentări arhitecturale remarcabile de altă factură: panorama muntelui Athos din pridvorul de la Polovragi. Trecerea la pictura modernă este marcată de ilustrații precum cele ale lui Năstase Negrule pentru *Alixăndria* (pe la 1790), încă impregnate de spiritul picturii bizantine, dar cu o atmosferă mai degajată și cu un colorit mai luminos.

---

[1] De remarcat însă că în pictura din nordul Moldovei nu se întrebuințează procedeul de „secționare" a caselor, frecvent la primii maeștri italieni. Pentru a releva sincronismul arhitecturii noastre gotice cu cea europeană, vom da un exemplu destul de surprinzător: Sf. Maria din Sibiu (fig. 24 *a*) considerată îndeobște ca fiind influențată de tipul gotic central-european (compromis între tipul bazilical și o *hallenkirche*) prezintă analogii surprinzătoare (mai cu seamă în elevația laterală) cu unele clădiri din școala bretonă. Notre-Dame din Grâces (Côtes-du-Nord) (fig. 24 *b*) și Capela Kreisker din Saint-Pol-de-Léon (Finistère). Comparînd elevația laterală a construcției din Sibiu cu cea din Bretania (Saint-Pol-de-Léon) vom observa asemănări deconcertante — fațada laterală este ritmată de șase pinioane triunghiulare placate de contraforți. Portalul este foarte asemănător. Ferestrele sînt împărțite într-o manieră apropiată. Ambele clădiri sînt dominate în zona mediană de un turn masiv cu secțiune patrulateră, cu o fleșă octogonală, flancată de patru turnulețe de colț. Pînă și deschizăturile mici din pinioane care aerisesc podurile sînt plasate într-un mod asemănător, De notat că ritmarea laturilor lungi ale clădirilor de cult din școala bretonă cu pinioane este una din trăsăturile caracteristice ale acesteia. — V. Pont-Croix, Guengat, Lampaul-Guimiliau, Lamballe, Guingamp, Grâces, Perros-Guirec, Plounévez-Moëdec, Bulat-Pestivien, Guern, Josselin, Guégon, Ploërmel, Fougères (St.-Léonard), Les Iffs, La Guerche-de-Bretagne, St.-Suliac, Vitré etc.

SECOLUL AL XVII-LEA ÎN EUROPA. APOGEUL ŞI SFÎRŞITUL ARCULUI RENASCENTIST. BAROCUL

Pentru arta secolului al XVII-lea se foloseşte, în general, termenul de „baroc". Din păcate, multe extrapolări nejustificate au creat unele confuzii. În lucrarea noastră *Arce stilistice* ne-am expus pe larg punctul de vedere, enunţînd şi definiţia acestuia, care ni se pare cea mai apropiată de realitate: Barocul este acel stil bogat, dinamic şi variat, bazat pe limbajul artistic al antichităţii greco-romane. [1] Aici vom relua sumar ideile principale:

a) Barocul este un stil propriu artelor vizuale, după cum termenii de *clasic* şi *romantic* se pot aplica în înţelesul unor stiluri propriu-zise în arte precum literatura sau muzica, adică în arte cu grad mai ridicat de conotativitate. În artele vizuale termenii de *clasic* şi *romantic* nu pot fi folosiţi în înţelesul unor stiluri în adevăratul sens al cuvîntului, ci în acela al unor stări de spirit. Tot astfel, folosirea termenilor de *gotic*, *baroc* sau *rococò* în literatură şi muzică duce, credem, adesea, la rezultate absurde [2].

b) Barocul apare în secolul al XVII-lea, ca o continuare directă a stilisticii renascentiste şi a celei manieriste. Nu există fenomene de discontinuitate majore (cu schimbare de sistem morfologic) în procesul evolutiv renaştere-manierism-baroc. Termenul de manierism desemnează un stil de tranziţie [3] postrenascentist şi prebaroc, care denumeşte, cu aproximaţie, arta perioadei cuprinse între jefuirea Romei (1527) [4] şi primul sau al doilea deceniu al secolului al XVII-lea.

c) Barocul este un stil complex, care cuprinde şi unele aspecte contradictorii şi divergente. Naturalismul lui Caravaggio (1573-1610) şi fastul fraţilor Carracci sînt două laturi diferite ale acestui stil. Ca şi clasicismul şi romantismul, naturalismul (ca şi realismul) nu este în artele vizuale un stil, ci, o stare de spirit a creatorului operei de artă. În această ordine de idei este foarte interesant să cităm opiniile a doi specialişti: Pierre Cogny afirmă că „spiritul uman a fost mereu împărţit între două tendinţe, sau, dacă se poate spune aşa, între doi poli idealismul şi realismul. Aparţinînd aceluiaşi fond comun, aceste tendinţe au coexistat fără întrerupere, în luptă permanentă una împotriva alteia, cu succese şi înfrîngeri egale."[1]

Apare astfel limpede că aceşti doi termeni nu ţin de domeniul stilisticii şi nu sînt determinanţi pentru aprecierea stilului unei opere, ei fiind, ca şi „clasicismul" şi „romantismul" elementele componente din combinarea cărora rezultă „stilul" *stricto sensu*.

John Rupert Martin în studiul său despre baroc spune că „Istoria artelor poate prezenta nenumărate forme de naturalism, dar nici una dintre acestea nu a fost creată fără a recurge la convenţii artistice de un fel sau altul. Naturalismul absolut, în orice perioadă, reprezintă o himeră: ideea unei lucrări de pictură sau sculptură ca transcriere absolut obiectivă, nealterată, a realităţii nu-şi găseşte mai multe motivaţii atunci cînd se aplică Barocului din secolul al XVII-lea decît Realismului secolului al XIX-lea. Însăşi diversitatea de stiluri din perioada barocă chiar şi în operele celor mai radicali naturalişti, s-ar fi cuvenit să fie suficientă (ne-am permite această afirmaţie) pentru a discredita ideea purei « imitări a naturii »"[2].

* * *

Este o practică foarte răspîndită în rîndul criticii de artă de a diferenţia arta barocă a Ţărilor de Jos din Sud de cea a Ţărilor de Jos din Nord. Arta provinciilor din nord, calvine şi grupate în Uniunea de la Utrecht, nu poate fi analizată împreună cu cea a Provinciilor din sud, catolice, tot aşa după cum modul de viaţă burghez din Olanda secolului al XVII-lea nu se aseamănă cu cel filospaniol, cavaleresc, stimulat în mare măsură de triumful contrareformei, din teritoriile care azi formează Belgia. Astfel, în artele plastice ca şi în arhitectură, Olanda dezvoltă un sistem formal, relativ independent, mai simplu şi mai na-

[1] Dan Păcurariu, *Op. cit.*, pp. 56—58.
[2] Philippe Minguet, *Estetica rococò-ului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973; p. 14; René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, E.L.U., Bucureşti, 1967, pp. 40—41; René Wellek, *Conceptele criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 95.
[3] Victor L. Tapié, *Le Baroque*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963, p. 19.
[4] Tot aşa cum atentatul de la Anagni (1303) este considerat, simbolic, ca fiind începutul Renaşterii.

[1] Pierre Cogny, *Le Naturalisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963, p. 13.
[2] John Rupert Martin, *Barocul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982, p. 32.

turalist, în vreme ce în Brabant, Valonia și în Flandra barocul capătă trăsături spectaculoase și uneori chiar anarhice. Ca și în Olanda însă, și aici avem de-a face cu o disproporție între stadiul de dezvoltare al picturii și cel al arhitecturii. „Studiul artei flamande din secolul al XVII-lea trebuie început cu pictura nu cu arhitectura; într-adevăr aceasta este cu un secol în urmă în comparație cu ceea se face la Roma, adevărat centru de creație, în vreme ce pictura a trecut înainte. Ritmul baroc al compoziției în mișcare pe care Rubens îl redă cu ușurință către 1618 într-un tablou ca *Lupta amazoanelor*, romanul Pietro da Cortona reușește să-l imprime în *Răpirea sabinelor* — tabloul cel mai apropiat ca temă de *Amazoanele* lui Rubens — abia mai tîrziu (între 1626 și 1631)"[1]. Comparată cu arta olandeză, cea flamandă diferă printr-un alt mod de interpretare concretă a elementului dinamic — și cînd spunem asta nu ne gîndim doar la cazul extrem și totodată cel mai caracteristic, adică la Rubens, ci și la Teniers (1610—1690), Brouwer (1605—1638) sau Jordaens (1593—1678), a elementului naturalist (care, amintindu-ne de permanentul caracter dualist al barocului, nu lipsește nici aici) și, nu în ultimul rînd, printr-un alt mod de interpretare a elementului alegoric sau simbolic. Toate tablourile olandeze de gen aveau o simbolistică foarte discret mascată, ele vizînd uneori și oarecari aluzii erotice voalate.[2] „Pînă și lumea senină și frumos ordonată a lui Jan Vermeer ne dovedește — de îndată ce pătrundem dincolo de suprafața sa exterioară, cristalină — că este alcătuită din înțelesuri simbolice ascunse. *Femeia care cîntărește perle* s-ar părea să se conformeze în toate privințele cerințelor picturii de gen obișnuite, ori, acesta este de fapt un caz de „simbolism deghizat". Căci activitatea fetei cu balanță trebuie înțeleasă ca o aluzie la tabloul *Judecății de apoi*, care atîrnă pe peretele din spatele ei, iar tabloul, în ansamblu, urmează a fi interpretat ca o alegorie criptică, *vanitas* referindu-se în special la deșertăciunea posesiunilor pămîntești."[3] Privind comparativ, tablourile lui Rubens bunăoară prezintă alegorii mult mai directe și mai transparente: *Ciclul Medici* (1621—1625, Louvre, Paris) este un exemplu tipic, și este explicabil de ce la începutul secolului al XVIII-lea „Du Bos critică energic amestecul constant de realitate și alegorie din ciclul dedicat de Rubens Mariei de Medici; această regină nu s-a putut întîlni niciodată cu tritoni, chiar dacă am presupune că e vorba de un loc pitoresc, așa cum presupunea domnul Corneille că este un loc teatral. Dacă Rubens avea nevoie de personaje goale pentru a-și pune în valoare desenul și coloritul, el putea introduce în tabloul său ocnași care ajută la debar-

[1] Germain Bazin, *Clasic, baroc și rococò*, Editura Meridiane, București, 1970, pp. 30—31.
[2] Albert Blankert, *Johannes Vermeer din Delft*, Editura Meridiane, București, 1981, p. 29.
[3] John R. Martin, *Op. cit.*, p. 86.

care, punîndu-i în cutare sau cutare atitudine voită de el[1]". Din această cauză și arhitecturile lui Teniers, Brouwer, ca să nu mai vorbim de cele ale lui Rubens, vor căpăta un statut diferit: vor fi mai opulente, mai strălucitoare (la Rubens) sau, dimpotrivă, reprezentate mai naturalist (la Teniers), dar rolul lor în cadrul compoziției picturale va fi redus la acela al unui decor mult mai pasiv decît în cadrul picturii din provinciile nordice, unde obiectul de arhitectură este judecat ca un subiect de sine stătător în cadrul subiectului principal tratat de tablou.

În opera lui Rubens, peisajul ocupă un loc relativ important. Totuși, în nici unul din tablouri nu atinge profunzimea de expresie, perfecțiunea detaliului și măiestria tehnicii eclerajului din cele mai reușite creații de acest gen aparținînd școlii olandeze. Se cunoaște că marele maestru activează într-un domeniu care nu-i chiar al său; el se simte în largul lui atunci cînd pictează marile învolburări de genul *Răpirii fiicelor lui Leucip* (1618?, Alte Pinakothek, München) sau al *Luptei amazoanelor* (1618, Alte Pinakothek, München) și un peisaj campestru liniștit nu se prea potrivește cu temperamentul său. Chiar atunci cînd se hotărăște să înfățișeze un astfel de peisaj el îl animă adesea cu scene tumultuoase, cum este de pildă *Peisajul cu vînătoarea Atlantei* de la Muzeul din Bruxelles sau *Chermeza* de la Louvre, unde, într-un decor liniștit gen Ruysdael sau Hobbema, introduce în primul plan o mișcare învîrtejită, o replică în miniatură a scenelor sale dinamice cu personaje mari, care în plus aici beneficiază și de un frumos cadru natural, cu pajiști, coline și copaci, pictați cu mare artă.

Cele mai caracteristice peisaje „pure" ale lui Rubens sînt cele care reprezintă castelul Steen de la Elewijt, lîngă Mechlin, domeniu cumpărat de artist în anul 1635[2]. Intuim însă nu o preferință a maestrului în redarea unor aspecte arhitecturale, ci doar pentru reproducerea unui anumit aspect, acela al domeniului său. Marele *Peisaj cu castelul Steen* (1636, National Gallery din Londra), este realizat după o schemă asimetrică: în dreapta, spațiul este deschis, ochiul cuprinde o cîmpie nesfîrșită pe care se ivesc ici-colo pîlcuri de copaci și denivelări neînsemnate; cu cît avansăm spre stînga, apar tot mai multe elemente în primul plan, care capătă astfel mai multă consistență. Dintre toate tablourile lui Rubens, acesta este cel mai aproape de spiritul și de substanța scenelor peisajere olandeze, cu deosebire de cele ale lui Hercules Seghers și Philips de Koninck (1619—1688), unde aerul circulă mai ușor și atmosfera este foarte degajată. Castelul, într-un stil de tranziție de la renaștere la gotic (asemănător castelelor franceze), are o sumedenie de lucarne și un turn zvelt gotic în planul îndepărtat, cu

[1] Wladislaw Folkierski, *Între clasicism și romantism*, Editura Meridiane, București, 1988, vol. I, p. 206 și Jean-Baptiste du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719, p. 183.
[2] N. Mc. Laren, *The Château de Steen*, 1946; John R. Martin, *Op. cit.*, p. 260.

partea superioară crenelată în *surplomb*. Celălalt peisaj, zis *Peisaj cu turnul castelului Steen* (cca 1636), se găsește tot în Anglia, la Ashmolean Museum din Oxford. De astă dată, vederea este luată exact din direcția opusă, astfel încît turnul gotic este acum în față. Peisajul nu este atît de bogat și nici elementul arhitectural atît de coerent redat ca în celălalt tablou, dar verva și arta coloristică sînt identice. Este ultima perioadă a activității și vieții lui Rubens (după 1635) și arhitecturii baroce și mîndre din *Minunea Sf. Ignațiu* de la Viena i se substituie, vestind poate o anumită oboseală a artistului, o arhitectură integrată în peisaj (peisaj care devine și el acum un gen preferat [1]), ce se supune lui și formelor de relief pe care înainte le nega și le domina.

Jan Bruegel (zis de Catifea) (1568—1625) ocupă un loc important în istoria peisajului flamand. Ca și peisajul rubensian, cel al lui Jan Bruegel se află într-o poziție intermediară între peisajul flamand de tip vechi (reprezentat de Bruegel cel Bătrîn), cu linia de orizont dispusă foarte sus și un grafism liniar, de moștenire gotică — el a fost, de altfel, influențat de Bruegel cel Bătrîn, de Paul Bril (1554—1626) și de Gillis Van Coninxloo (1544—1607) [2] — și peisajul olandez care se va dezvolta în deceniile următoare. Amănuntul aparent puțin semnificativ al coborîrii liniei de orizont la cel de-al doilea trădează de fapt o concepție picturală și, de ce nu, chiar filozofică evoluată [3]. Pictorul flamand consideră că un spațiu natural este determinat în cea mai mare parte de pămînt, de formele de relief, cerului și deci, implicit, luminii (care este un element de cea mai mare importanță în pictură) revenindu-i un loc secundar, chiar periferic uneori. La maeștrii olandezi, peisajul este de multe ori un rezultant chiar al luminii, al interacțiunii dintre aceasta și elemente primordiale ca aerul, apa și pămîntul. Datorită acestui lucru, cu oricîtă grijă și meticulozitate își realizează Bruegel compozițiile, în scopul obținerii unor impresii de natural, de firesc ori de aleatoriu, chiar dacă scena reprezentată este pusă în cadru asimetric, observatorul zilelor noastre, care poate face comparația cu un tablou, să zicem, al lui Van Goyen, (1596—1656), își dă seama că la pictorul neerlandez, care își realizează opera cu o economie mai mare de mijloace, această impresie de real este mult mai pronunțată. Ce trebuie subliniat este că între Bruegel de Catifea și olandezii Van Goyen, Salomon Van Ruysdael (1602?—1670), Jacob Van Ruysdael (1628?—1682), Philips de Koninck sau Van der Heyden (1637—1712) nu există o ruptură, prin urmare nici o opoziție directă de idei și mijloace de exprimare, ci o succesiune logică, o dezvoltare firească. Peisajul olandez

---

[1] G. Glück, *Die Landschaften von Peter Paul Rubens*, 1940.

[2] Raymond Cogniat, *La peinture du XVII-e siècle*, Editions du Pont Royal, Paris, 1964.

[3] Lucrul se explică, în parte, și prin faptul că peisagiștii olandezi, cu excepția lui Seghers, își pictează cele mai importante tablouri după 1625, anul morții lui Jan Bruegel, așa că este firesc ca modul de a picta să fi cunoscut o evoluție.

este pasul înainte care urma în mod natural peisajelor flamande ale lui Bruegel sau Brouwer și, lucru foarte important, el marchează această dezvoltare *în cadrul aceluiași sistem de forme*, fiind element constitutiv al aceluiași arc stilistic. Dacă putem spune așa, între cele două tipuri de artă peisajeră despre care am vorbit este cam același raport ca între un roman sau o nuvelă și o poezie lirică aparținînd aceluiași curent literar. Evident, poezia lirică este în cazul nostru pictura olandeză.

Din tablourile cu subiect arhitectural ale lui Jan Bruegel, cîteva pot fi socotite ilustrative. *Scena cîmpenească* de la Pinacoteca regală din Torino are arhitectura drept fundal. Este vorba de o arhitectură rustică: o casă dărăpănată mai în față, o uliță sătească, pe care se văd case flamande atît cu acoperișuri în două ape cu coama paralelă cu strada, cît și case cu pinion, pe deasupra cărora se detașează săgeata ascuțită a unei capele. Personajele din planul apropiat sînt dispuse după o linie diagonală, pentru a urma la rîndul lor linia generală a reliefului, care coboară molcom spre dreapta, în mare. Probabil din motive de echilibrare a maselor, dacă partea din stînga este ocupată de case, cea din dreapta este populată de bărci, cu vîsle sau cu pînze. *Ulița sătească* (fig. 25), de la Kunsthistorisches Museum din Viena, rămîne fidelă acelorași principii ordonatoare. Peste tot forfotesc oameni, în cele mai neașteptate atitudini, căruțe, animale domestice, prin aer zboară păsări. S-ar zice că autorul s-a ambiționat să arate că știe să picteze aproape orice. [1] În stînga se găsește un edificiu interesant, cu trei caturi, pus într-o perspectivă puțin prea plonjantă față de restul tabloului. Clădirea pare a fi un han și are pe latura scurtă — îndreptată spre noi — un pinion „în trepte". Pe latura lungă sînt desenate mai puțin clar (datorită deformărilor perspectivei) ferestre dreptunghiulare, un alt pinion, mai mic, în consolă care se intersectează cu acoperișul principal, lucarne, coșuri și, la parter, o copertină deasupra intrării. Totul în stilul compozit al Renașterii flamande. În dreapta se găsește o moară de vînt din lemn, pentru accentuarea „culorii locale" și cîteva case mărunte, toate amplasate pe o ridicătură a terenului care are, în mod clar, rolul de creare a echilibrului, echilibru pe care silueta firavă a morii și cea măruntă a caselor nu o puteau asigura în concurență cu masiva construcție a hanului. În sfîrșit, *Peisajul de iarnă* (Muzeul Capodimonte, Napoli) este o lucrare ce se remarcă printr-o mare naturalețe și veridicitate, cu toate că s-a procedat la o stilizare mai accentuată a clădirilor. Aici atmosfera este, așa cum am spus, foarte naturală, cu toate că ne amintește într-un fel și de felicitările

---

[1] Un vălmășag nemaipomenit de oameni găsim în *Bătălia de la Arbela* de la Louvre. Cu toate că aici avem atît de multe personaje, să observăm că efectul dinamic este mai redus decît într-un tablou de Rubens, cu personaje mai puține, cum este cel deja amintit, *Lupta amazoanelor*.

pe care le primim sau le trimitem cu ocazia Sărbătorilor Casele nu stau prea bine în picioare, lucru care ne face să ne aducem aminte însă că și în realitate întîlnim la țară, de multe ori, clădiri așezate în poziții curioase, cu pereții cumpăniți de la poziția cuvenită, cu acoperișuri cu pante inegale și parcă aplecate de vînt. Ele nu mai au un stil anume, ca în tabloul de la Torino sau în cel de la Viena, ci reprezintă mai degrabă niște arhetipuri ale caselor rurale.

La fel ca și Rubens, un alt flamand, Adriaen Brouwer, s-a decis, spre sfîrșitul vieții, să facă din ce în ce mai multă pictură de exterior [1]. El datorează mult scenelor peisajere flamande din veacul anterior și îndeosebi lui Pieter Bruegel cel Bătrîn [2], dar și lui Frans Hals [3] (1580?—1666). De la primii a moștenit modul naturalist, uneori chiar trivial, de reprezentare, de la olandezi a putut să-și cultive simțul acut pentru sezisarea armoniilor subtile coloristice (culoare care la Brouwer are un rafinament aparte) și cel al perspectivei atmosferice. Comparativ cu cele ale lui Bruegel de Catifea, peisajele sale sînt mai aerate, realizate într-o manieră mai economică atît din punctul de vedere al numărului de obiecte adunate în cadru cît și din cel al cromaticii. Înaintea lui doar Rafael a reușit (în *Portretul lui Baldassare Castiglione*, cca 1515, Louvre, Paris) să realizeze asemenea armonii doar pe nuanțe ale unei singure culori dominante — gri-ul. Formele de relief pe care Brouwer le preferă sînt în general cele accidentate dar fără mare amploare și, în general, fără mari trasee diagonale [4]. *Drumul pe lîngă o cocioabă* (colecția Johnson, Philadelphia) este o abatere de la această regulă [5]. *Peisajul cu jucători cu bile* (Gemäldegalerie Dahlem. Berlinul Occidental) este tipic manierei lui Brouwer: casele dărăpănate aproape lipsite de ferestre nu mai poartă pecetea nici unui stil, la fel ca și în *Peisaj cu lună* (din aceeași colecție). *Bătaia între țărani* (Mauritshuis, Haga) prilejuiește tot reprezentarea unor astfel de case într-o accentuată stare de degradare. Neorînduiala care domnește printre ele este o neașteptată abatere de la tradiționala ordine, devenită aproape proverbială, ce caracterizează poporul flamand.

Prin excelență utopice sînt însă construcțiile care delimitează piața imaginară din tabloul *Vedere arhitecturală* (cca 1600—1602, Kunsthistorisches Museum, Viena), al lui Hans Vredeman de Vries (1527—1604). O loggie bogat decorată, un portic pe două laturi ale pieței (pe una din laturi surmontat de o clădire manieristă cu decorație opulentă), pe cea

[1] Victor Lazarev, *Vechi maeștri europeni*, vol. III, p. 61.
[2] Mihail Alpatov, *Istoria artei*, Editura Meridiane, București, 1967, vol. II, p. 211.
[3] Germain Bazin, *Op. cit.*, p. 35; Mihail Alpatov, *Op. cit.*, p. 211 Viktor Lazarev *Vechi maeștri europeni*, vol. III, p. 57; Pierre du Colombier, în *Istoria ilustrată a picturii* p. 170; Raymond Cogniat îl consideră ca elev al lui Hals (v. Raymond Cogniat, *Op. cit.* Biographies).
[4] Viktor Lazarev, *Vechi maeștri europeni*, vol. III, p. 61.
[5] G. Knuttel, *Adriaen Brouwer, The Master and his Work*, The Hague, 1962, fig. 110.

de a treia latură o clădire în stilul manierismului german și flamand, încoronată cu un foișor și un mic turn, în centrul pieții o fîntînă etajată, în maniera renașterii, toate concurînd la realizarea unei atmosfere ireale.

Pictura olandeză are meritul (dar și vina) de a fi coborît arta din sferele celeste spre a o aduce pe pămînt. În veacul al XVI-lea, Joachim Patinir (1475?—1524) creează peisajul cu figuri ca gen de sine stătător. Ulterior, desacralizarea accentuată a artei din Țările de Jos (îndeosebi din Olanda) are cauze multiple, precum iconoclasmul cultului protestant, filozofiile materialiste, condiția specială a artistului și cea a mecenatului ș.a.m.d. Tot așa după cum putem distinge o „mare manieră" (la Utrecht), de orientare caravaggescă, și o „mică manieră" (la Haarlem, sub influența lui Frans Hals) [1], mult mai specific olandeză, chiar în arta peisajului vom putea desprinde două direcții relativ distincte: cea a peisajului campestru sau marin, reprezentată de Willem Van de Velde (1633—1707), Jan Van Goyen, cei doi Ruysdael, Adriaen Van de Velde (1636—1672), Meindert Hobbema (1638—1709), Hercules Seghers, Ludolf Backhuysen (1631—1708), Philips de Koninck, Johannes Van de Capelle (1624?—1679), Aert Van der Neer (1603—1677) ș.a., cea de-a doua a panoramelor urbane, unde-i găsim pe Gerrit Berckheijde (1638—1698), pe Jan Van der Heyden și chiar un mare maestru ca Jan Vermeer (1632—1675) care a pictat două excepționale tablouri ce au ca subiect arhitectura: *Străduța din Delft* și *Vederea din Delft*. Un gen specific olandez este acela al interioarelor, mergînd de la marile interioare de temple protestante, în care au fost specializați pictori ca Pieter Neefs cel Bătrîn (1578—1660), Emmanuel de Witte (1617—1692) și Pieter Saenredam (1597—1665), pînă la cele intime, în care se consumă scenele de gen ale lui Jan Vermeer, Pieter de Hooch (1629—1684) Gerard Terborch (1617—1681), Van Ostade (1610—1684) ș.a.

În prima categorie, cea a peisajului campestru (nu și a celui marin, care depășește obiectul cercetării noastre) găsim exemple interesante de arhitectură rurală și de arhitectură militară. Mai întîi, însă, va trebui să aruncăm o privire generală asupra peisajului olandez luat ca o entitate specifică și să analizăm pe scurt concepția secolului al XVII-lea despre peisaj. În studiul său *Civilizația olandeză din secolul al XVII-lea,* Johann Huizinga remarcă: „Nu a lipsit niciodată cel mai pur și sănătos izvor de bunăstarea, îmbunătățirea solului cu lucrări de îndiguire și drenaj, deși numai într-o măsură limitată s-a procedat la destelenirea terenurilor necultivate. Prin asanare, suprafețele cultivabile se înmulțeau mereu și pînă și clima contribuia la bunăstare, întrucît fără vînturile occidentale mai ales, Țările de Jos n-ar fi devenit pămîntul morilor de vînt, a acelor mori care măcinau mai mult apa decît grînele și care au dat o pecete caracteristică peisajului nostru. În 1880 tatăl meu mi-a atras atenția [...] că sosind cu trenul în împrejurimile

[1] Germain Bazin, *Op. cit.*, p. 41.

Amsterdamului și privind spre Zaankant, puteai număra mai mult de o sută de mori. Fără mori de vînt nu numai că Olanda n-ar fi putut fi țara acelor *poldere* (ținuturi joase smulse apelor) dar nici măcar energiile vechiului meșteșugărit și în bună parte a industriei n-ar fi putut fi făcute să rodească." [1] Concepția olandeză despre peisaj este prin urmare și rezultatul unei lupte tenace dusă de generații cu natura, luptă din care s-a născut respectul olandezului față de fiecare petic de pămînt cîștigat mării, conferirea unor atribuții practice și, de ce nu, chiar estetice unor teritorii care, în alte locuri nu ar fi trezit poate nici un interes. În același timp, uniformitatea teritoriului a stîrnit, cum e și firesc, reacția inversă: cea de imaginare a genului artistic care să trateze chiar subiectul pe care viața reală nu-l putea oferi ochilor flamanzi: varietatea de peisaj (peisajele lui Patinir sînt pline de stînci, promontorii și coame muntoase, cu forme din cele mai neobișnuite). „Renunțînd la înnobilările obișnuite, ei (artiștii olandezi — n.n.) își vor lua drept unic obiect de studiu ceea ce pînă atunci nu fusese decît decor, vor subordona totul acțiunii luminii, vor găsi misterul în afara sacrului. Van Goyen, acest primitiv al peisajului pur, modifică cel dintîi cu Esaias Van de Velde (1591—1630) nn. și Seghers punctele de vedere seculare. Coboară linia de orizont și trei sferturi din pînză vor aparține profunzimii și mișcării cerurilor." [2] Dar pictura olandeză din secolul al XVII-lea nu poate fi desprinsă din contextul său istoric european, pentru că este totuși o pictură barocă. Spațiul baroc, dinamic și în permanentă tendință de expansiune, este un *leit-motiv* chiar și în cele mai liniștite, în aparență, peisaje olandeze. Cerul ca element dominator, cu fuga neîncetată a norilor, profunzimea spațială, linia de orizont, cel mai adesea neîntreruptă de factori perturbatori majori de genul dealurilor, caselor sau copacilor, sînt factori care generează sentimentul unei naturi ample și mobile, plină de viață.

La Hercules Seghers arhitectura apare izolat și este puțin reprezentativă. Ea are în peisajul natural un rol asemănător figurilor umane în peisajele lui Lorrain, lucru de care ne putem da lesne seama privind două din cele mai bune peisaje ale sale: *Rîu într-o vale* (Rijkmuseum, Amsterdam) și *Peisaj* (1625, Muzeul Boymans-Van-Beuningen, Rotterdam). Un panou pictat (ulei pe lemn) de Jan Van Goyen reprezentînd *Castelul Montfort de lîngă Utrecht* (1645, Colecția Bührlé, Zürich) prezintă calități picturale la fel de mari ca faimosul său *Peisaj cu doi stejari* (1641, Rijkmuseum, Amsterdam). Pictura de la Zürich are o idee compozițională foarte simplă, dar și foarte curioasă. Pămîntului îi este rezervat în cadrul dreptunghiular al tabloului forma „◁". Deasupra avem

[1] Johan Huizinga, *Civilizația olandeză din secolul al XVII-lea*; apud Rosario Assunto, *Op. cit.*, pp. 27—28, după ediția italiană *La civiltà olandese del Seicento*, Marzolla, Torino, Einaudi, 1967, p. 20.
[2] Claude Roger-Marx, în *Istoria ilustrată a picturii*, p. 182.

un cer plumburiu, dedesubt o apă liniștită pe care plutesc bărci și în care se reflectă castelul, castel care, din păcate, nu e prea vizibil în amănunt, datorită norilor grei, de furtună, care filtrează lumina. Se pot distinge totuși unele detalii gotice, bastionul de colț cu plan pătrat și acoperiș cu turnulețe, turnul principal cu plan de asemenea pătrat și acoperiș piramidal fragmentat, precum și turnul de la capătul podului de acces. În dreapta, mai aproape de privitor, găsim omniprezenta moară de vînt.

O schemă de aceeași factură, deși nu atît de net acuzată, are și un alt tablou al său, *Vederea din Dordrecht* (1653) de la Muzeul Național din Stockholm. Fîșia de pămînt se lățește progresiv spre dreapta, despărțind apele de cer, iar elementul vertical, care în exemplul precedent era turnul castelului, este acum clopotnița gotică de la Grote Kerk [1].

La Rijkmuseum se păstrează un panou de lemn pictat de Meindert Hobbema care, departe de a se bucura de celebritatea frumoasei *Alei de la Middelharnis* (National Gallery, Londra), are totuși mari calități. El reprezintă o moară de apă — construcție mai puțin obișnuită în Olanda — într-un admirabil decor forestier. O moară, de astă dată de vînt este elementul dominant în cunoscutul *Peisaj cu moară lîngă Wijk* (1669, Rijkmuseum, Amsterdam), al lui Jakob Isaacksz Van Ruysdael care reia, poate chiar involuntar, schema de compunere în triunghi a lui Van Goyen [2]. O scenă pe care nu o putem numi pe de-a întregul campestră este cea din admirabilul *Peisaj cu satul Egmont*, tot al lui Jakob Van Ruysdael, aflat la Muzeul Pușkin din Moscova, unde localitatea răsărind, dintre mici denivelări în terenul cîmpiei, pare strivită de cerul mohorît. Mai întîi, satul ne apare ca o linie orizontală întunecată, cu un singur accent vertical puternic. Apropiindu-ne, vedem că linia întunecată este de fapt, formată dintr-o mulțime de acoperișuri mărunte ale unor căsuțe, în marea lor majoritate fără etaj. Accentul vertical este dat de o clopotniță gotică robustă, fără fleșă, în maniera stilului ogival francez. Un oraș probabil în mare parte imaginar este tema pînzei *Oraș la poala unei coline* (1651) al marelui peisagist care a fost Philips de Koninck. Tabloul se află în prezent în colecția Reinhart din Winterthur. Orașul se găsește într-o regiune destul de plată — astfel că termenul de „colină" apare aici oarecum impropriu — traversată de un mic curs de apă, peste care trece un pod de piatră cu două arce. Orașul este o îngrămădire de case din care răzbat ici-colo mici elemente verticale — turnulețe de forme foarte variate. În dreapta, construcțiile se pierd într-o masă împădurită iar deasupra plutesc aceiași nori de rău augur care întunecau și peisajele lui Van Goyen și Ruysdael.

Cu toate că nu este un peisagist în sensul adevărat al cuvîntului, Rembrandt (1606 — 1669) a lăsat cîteva *plein-air*-uri care pot fi numărate

[1] H. U. Beck, *Jan Van Goyen*, 1973.
[2] Tabloul lui Jan Van Goyen este pictat în 1645, cel al lui Ruysdael după 1665.

printre capodoperele absolute ale genului. Trăsătura lor comună, care le deosebește de restul producțiilor școlii peisagistice olandeze din veacul al XVII-lea, este nota de ireal și atmosfera cețoasă datorată unui clar-obscur accentuat. „Cu Rembrandt, această graniță între real și fantastic devine mai mult ca oricînd nesigură. Viitorul doctor Faust veghează în tenebrele luminoase din care pictorul face să răsară eroii săi și probabil datorită acestui conținut la *limitele* (s.n.) fantasticului arta Olandei a secolului al XVII-lea se diferențiază de astă dată total de cea a Franței secolului al XIX-lea; cu toate că, într-o oarecare măsură peisagiștii săi îi anunță pe cei din școala de la Fontainebleau și în special pictori de felul lui Constable, este dificil de stabilit o filiație directă între ei și impresioniștii francezi."[1]

Peisajul din colecția Ducelui de Alba din Madrid este, din păcate, foarte puțin cunoscut și, prin urmare și foarte puțin comentat. Este pictat în tonuri sumbre, cerul fiind de un albastru-vinețiu iar pentru peisajul propriu-zis s-au ales tonuri de la maron închis, aproape negru, pînă la auriu. Doar în centrul geometric al tabloului apare o pată de lumină, datorată străpungerii locale a norilor grei, de furtună, de cîteva raze de soare. Este o atmosferă grea și încărcată, mai încărcată și decît în aquafortele cu *Cei trei copaci* (cca 1643) de la British Museum. (această din urmă scenă a fost de multe ori elogiată în termeni lirici de criticii de artă. Jean Laran a mai numit-o și *Sfîrșitul furtunii* și a făcut subtile paralelisme între ea și Simfonia a VI-a „Pastorala" de Beethoven [2]). Acolo unde cade lumina se poate distinge un pod de țară olandez, poarta de intrare, fortificată, cu două turnuri crenelate, într-un mic oraș, și o biserică, din care se pot distinge contururile celor două acoperișuri cu bulb și învelitoarea navei principale. Restul așezării nu este prea vizibil, datorită obscurității accentuate, în schimb, în depărtare, unde fondul este din nou mai bine pus în lumină putem identifica o oglindă de apă și niște coline joase. Impresia de oniric creată de acest peisaj este asemănătoare cu aceea pe care ne-o dau unele din fundalurile tablourilor lui Leonardo de Vinci, *Gioconda* (1515, Louvre Paris), de exemplu.

Panoul cu *Peisaj de iarnă, canal și patinatori* (1646, Muzeul din Kassel), de mici dimensiuni (16 × 22 cm), este mai luminos, mai puțin descriptiv (datorită și pensulației cu tușe mai mari), dar îngăduie o privire asupra vieții și arhitecturii rurale olandeze de pe la 1645. Cel mai frumos peisaj al lui Rembrandt este, fără îndoială, minunatul *Peisaj cu castel în amurg* (cca 1652) de la Louvre, Castelul este, pe cît se pare, o construcție reală idealizată de Rembrandt. În orice caz, construcția este foarte curioasă, o combinație de castel și biserică fortificată (pentru că în dreapta apar clar o absidă și un contrafort cu arc butant). Deasupra găsim un turn masiv și îndesat, cu forme gotice și turnulețe mici la colțuri. Accesul în ciudata construcție (care e ridicată pe un promontoriu) se face pe un pod de piatră (de o factură apropiată celui dintr-un alt tablou binecunoscut al maestrului, intitulat chiar *Peisaj cu pod de piatră* — Rijkmuseum, Amsterdam). Trebuie remarcat aceeași atmosferă stranie și atemporală, parcă sub amenințarea unor drame necunoscute, din tabloul de la Madrid. Paleta coloristică este, de asemenea, apropiată: cer albastru închis, cu nuanțe argintii, peisaj pe nuanțe de maron-închis și auriu.

[1] Raymond Cogniat, *Op. cit.*, pp. 46—47.
[2] E. Schileru, *Rembrandt*, Editura Meridiane, București, 1966, p. 75.

Să mai amintim, din categoria peisajelor campestre *Canalul înghețat* (1668, Louvre, Paris), al lui Adriaen Van de Velde, în care sînt pictate cu realism case țărănești cu anturajul respectiv (magazii, un podeț de lemn), *Rîul* (Mauritshuis, Haga), al lui Salomon Van Ruysdael, unde în mijlocul peisajului este reprezentată o biserică de țară cu fleșă piramidală, *Peisajul de iarnă* al lui Hendrick Avercamp (1585—1635), aflat la Rijkmuseum, al cărei fundal prilejuiește pictarea unor construcții rustice din lemn, și *Peisajul* lui Cornelis Van Poelenburgh (1590?—1667), din colecția Palatului Buckingham, Londra, cu un relief mai accidentat și de o manieră mai „italianizantă" (datorită ruinelor din extrema dreaptă).

Priveliștile urbane, din scenele de detaliu, gen Pieter de Hooch, pînă la vederile panoramice care ulterior vor influența dezvoltarea *vedutei* venețiene, constituie un capitol aparte în cadrul picturii olandeze și îi asigură o poziție oarecum de pionierat în contextul istoriei artelor. Vederile din Delft ale lui Carel Fabritius (1622—1654), Daniel Vosmaer (activ între 1650—1666) și Egbert Van der Poel (1621—1664) sînt etape indispensabile în procesul de constituire a peisajului urban olandez matur, al lui de Hooch, Berckheijde, Van der Heyden și Vermeer, dar au și un alt important rol istoric, anume că reprezintă primele panorame urbane cunoscute în pictură [1]. Tablourile celor trei pionieri sînt astfel comentate de Albert Blankert: „Din opera lui Fabritius nu s-a păstrat decît un singur tablou mic din 1652, care ilustrează acest lucru. Tabloul înfățișează o vedere spre Oude Langedijk din Delft, avînd în planul din fund Biserica Nouă și Primăria. Din pricina ciudățeniei extreme a perspectivei, mulți cercetători sînt de părere că tabloul acesta a fost peretele din fund al unei cutii perspective. Un tablou curios, desenat foarte stîngaci de Daniel Vosmaer, este poate o influență a lucrărilor mai mari pe care probabil că le-a făcut Fabritius în acest gen. În tabloul lui Vosmaer, tot așa, efectele de perspectivă sînt combinate cu o vedere spre cîteva clădiri din Delft. Apoi cunoaștem de mîna lui Vosmaer și de cea a lui Egbert Van der Poel o întreagă serie de imagini ale orașului

[1] W. Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, London, 1966, p. 124. Tabloul lui Piero della Francesca de la Urbino reprezentînd *veduta* unui oraș ideal reprezintă, așa cum arată și numele, un spațiu urban fictiv.

Delft așa cum arăta el după explozia pulberăriei. Cu prilejul acelei catastrofe, care a prefăcut în moloz la 12 octombrie 1654 o bună parte a orașului, Carel Fabritius s-a numărat printre cei ce și-au pierdut viața. [1]" Următorul pas este cel al lui Pieter de Hooch. Făcînd parte din categoria „intimiștilor", el preferă planurile apropiate, perspectivele largi fiindu-i mai puțin familiare, ceea ce nu înseamnă cîtuși de puțin un regres. *Curticica* (1658, National Gallery, Londra și Col. Julian Byng) este unul din primele exemple de arhitectură „intimistă" și anunță apropiata apariție a tablourilor de exterior ale lui Vermeer, îndeosebi a *Străzii din Delft* (cca 1661, Rijkmuseum, Amsterdam). Așa cum remarcă pe bună dreptate Blankert, oricît de naturalistă pare a fi, curtea din tabloul lui de Hooch este „un tablou izvorît din propria imaginație. Lucrul acesta este dovedit [...] de alt tablou, în care apare aceeași portiță ca în *Curticica*, dar cu un anturaj întru totul diferit". [2] Într-adevăr, în ambele tablouri, datate 1658, apare în partea stîngă aceeași clădire de cărămidă cu o poartă un gang cu arcadă. Diferențele vizează atît construcțiile adiacente (ceea ce se vede afară, în stradă, prin gang, zidul limitrof al curții, clădirea din dreapta — care apare doar în tabloul de la National Gallery—umbrarul cu plante agățătoare, pardoseala) cît și arcada propriu-zisă (diferențe în bosaj pe arc), placa de deasupra intrării etc., lăsînd la o parte alcătuirea copacilor și dispunerea diferită în cadru a feluritelor obiecte de uz gospodăresc. Este limpede că realizări de această factură își propun să împace maniera *plein-air*-ului și dorința redării aspectului exterior al clădirilor cu cea a picturii de gen specifice neerlandeze și a *trompe-l'oeil*-ului [3].

Străduța din Delft (cca 1661, Rijkmuseum, Amsterdam), a lui Vermeer, (fig. 26), este, credem, rezultatul acestei orientări care caută să împace două tendințe divergente: intimismul cu pictura în aer liber. Spre deosebire de *Curticica* lui de Hooch, „*Ulicioara* lui Vermeer, dimpotrivă, este probabil o priveliște adevărată a caselor care puteau fi văzute de la fereastra din spate a locuinței sale de pe Marktveld din Delft. Unele dintre aceste case (în tablou casa din dreapta și portița de alături) au fost demolate în anul 1661, spre a face loc noii clădiri a breslei Sf. Luca, asociația artiștilor din Delft. [...] Primele «vedute urbane» olandeze (făcute de Vosmaer, Van der Poel, Beerstraten și Saenredam) erau reprezentarea unor clădiri amenințate să dispară. Așadar, adevărata vedută, urbană, își datorează existența nevoii de a le păstra imaginea. Poate că *Ulicioara* ține de această tradiție și că Vermeer a pictat căsuțele pe care le vedea din atelierul său, avînd în vedere faptul că erau sortie demolării. Prin urmare, tabloul ar putea fi datat (cca) 1661" [1]. El este natural și datorită asimetriei sale pronunțate, grija pentru paginarea simetrică a maeștrilor din Renaștere fiind aici absentă. În dreapta, o casă de cărămidă, tipic olandeză, ocupă în întregime jumătate din tablou. Ea are parterul zugrăvit în alb, un fronton crenelat, și dispunerea în triunghi a geamurilor cu caroiaje în rame de plumb, surmontate de arce false în cărămidă, geamuri care devin din ce în ce mai mici cu cît sînt dispuse mai sus. În stînga zidul casei, cu ușa care dă spre curte, ușa casei vecine și un fragment din casa vecină. peste zidul caselor se disting cu claritate acoperișurile, coșurile și geamurile de la mansardele clădirilor din spate. Toate construcțiile prezentate sînt în stilul Renașterii olandeze [2]. Ca și în tablourile lui Rembrandt sau Van Goyen, semnalăm și aici excepționalul rafinament cromatic, care, e adevărat, cu metode picturale relativ diferite, se bazează la toți trei maeștrii pe aceeași formulă conceptuală: partea inferioară a taboului realizată pe armonii de maron și bej, în timp ce partea de sus, rezervată cerului, este pictată pe nuanțe de bleu și argintiu. În felul acesta, deși compoziția este gîndită conform unei scheme asimetrice, ea capătă echilibru prin simplul fapt că, folosind culori mai închise jos și mai deschise sus, centrul de greutate se deplasează în partea inferioară. Totodată, remarcăm și că porțiunea mai apropiată de observator (pavajul) este reprezentată mai puțin clar, în timp ce toate cărămizile fațadei sînt pictate cu o minuție incredibilă [3]. Nu știm dacă Vermeer a urmărit conștient acest lucru, dar efectul vizual este cel de acordare a distanței focale cu un anumit obiectiv, ceea ce se găsește mai în față sau mai în spate apărînd cu mai puțină claritate. Celălalt peisaj al lui Vermeer, *Vederea din Delft* (Mauritshuis, Haga), este de astă dată o vedere panoramică. Vederi de acest gen au influențat profund gustul și stilul pic-

[1] Albert Blankert, *Op. cit.*, p. 45.
[2] Albert Blankert, *Op. cit.*, p. 46.
[3] Este un gen caracteristic de *trompe-l'oeil*. El nu urmărește să creeze iluzia că scena pictată este reală (ca la Mantegna, Padre Pozzo sau Tiepolo). Ar fi fost, de altfel, imposibil avînd în vedere dimensiunile mici ale panoului (66, × 56 cm). Aici artistul s-a ambiționat să picteze totul cu maximă precizie, în cele mai mici detalii, fără să se depărteze cîtuși de puțin de la realitate. Este o încercare de hiperrealism *avant-la-lettre*, sau deși între Caravaggio și Vermeer nu există certe legături stilistice, o aplicare de către cel de-al doilea a preceptului caravaggesc „imitar bene le cose naturali".

[1] Albert Blankert, *Op. cit.*, pp. 46—47; v. și P.T.A. Swillens, *Johannes Vermeer, Painter of Delft*, Utrecht și M. V. Alpatov, *Străduța lui Vermeer*, în *Etiudî po istorii zapadnoevropeiskogo iskusstva*, M. 1963, pp. 217—222.
[2] Redăm prezentarea tabloului făcută la licitația din 8 aprilie 1800, la Haarlem: „O priveliște a două Case Particulare în orașul Delft, între ele se vede un Gang, unde în fund o femeie spală rufe la un Hîrdău, în Casă în dreapta o femeie stă pe scaun în Vestibul în fața ușii și coase, iar pe Scară doi copii se joacă, acest tablou este pictat minunat de firesc și de frumos de Van der Meer din Delft" (v. Albert Blankert, *Op. cit.*, pp. 147—148).
[3] „Tabloul este realizat într-o manieră suculentă, liberă, care atinge o perfecțiune deosebită în tratarea cărămizilor, fiecare dintre acestea avînd forma sa și propria sa nuanță. Din motivul atît de plictisitor al cărămizilor așezate paralel, Vermeer a creat o genială simfonie cromatică a cărei orchestrație poate să se compare ca subtilitate și complexitate numai cu valorațiile paletei lui Chardin" Viktor Lazarev, *Vechi maeștri europeni*, vol. III, p. 148.

tural venețian din secolul următor și este destul de ciudat cum gustul pentru redări exacte ale clădirilor și peisajelor din natură [1] au avut un ecou atît de puternic în patria lui Tintoretto. Vederea este cea a cheiului Schiedam, cu poarta spre Schiedam și Rotterdam [2] în partea dreaptă, dincolo de care, cu aceeași grijă deosebită pentru detaliu cu care ne-am obișnuit din *Ulicioara*, sînt înfățișate casele, turnurile, podurile, clopotnițele, din Delft [3]. Așa cum am văzut și la alți maeștri olandezi, prim-planul este mai puțin luminat decît fundalul; lucrul este explicabil, deoarece planurile din spate oferă privitorului lucruri mai interesante decît întinderea de apă. O iluminare uniformă ar fi făcut tabloul monoton și, neîndoios, mult mai puțin interesant. Arhitectura nu mai iese în evidență, ca în pictura prerenascentistă, în Quattrocento și chiar în Cinquecento, din desenul mai mult sau mai puțin liniar și nici chiar din efectele de culoare, ca la pictorii flamanzi de pînă acum. Ea este pusă în valoare și capătă o viață nouă și pasionantă prin folosirea uluitor de abilă a luminii. Împreună cu perspectiva atmosferică, acest procedeu de filtrare a luminii [4] printre nori (și din acest punct de vedere, cerul olandez, mult mai des înnorat decît cel din Toscana sau din Lazio, oferă, aproape paradoxal, mai multe posibilități de exprimare) conferă imaginii pictate în general vivacitate și veridicitate iar arhitecturii în special o tratare volumetrică mai amplă și mai convingătoare [5]. Maniera lui Vermeer și a celor de după el a fost înțeleasă nu numai de venețieni, dar și de Turner (1775—1851), Constable (1776—1837) și mai ales de peisagiștii francezi din secolul al XIX-lea „Peisagiștii olandezi — spune Louis Hourticq — au creat o temă, imaginea unui loc prin bogăția de analiză pe care o închide un cadru limitat, prin concentrarea luminii, prin adîncimea spațiului și însuflețirea cerului; ei au învățat cum un peisaj poate fi decupat din imensitatea care se desfășoară în fața

[1] În 1675, conducerea orașului Delft a acordat mari onorarii mai multor artiști locali pentru pictarea cît mai precisă a clădirilor din Delft, în scopul realizării „Mari Hărți Figurative" (v. Obreen, III, p. 197 și urm.; Albert Blankert, *Op. cit.*, p. 48).

[2] Albert Blankert, *Op. cit.*, p. 48.

[3] Iată și descrierea tabloului de la licitația din 22 mai 1822, care a făcut ca acest tablou să devină primul Vermeer achiziționat de un muzeu: „Acest Tablou, cel mai de seamă și mai renumit al acestui artist, ale cărui tablouri se întîlnesc rar, înfățișează orașul Delft de pe Schie; se vede întregul oraș cu porțile, turnurile, podurile lui și celelalte; în prim-plan sînt două femei care stau de vorbă una cu cealaltă, în timp ce în stînga vreo cîțiva inși se pregătesc să intre într-o barcă; mai departe se află în fața orașului și lîngă el diferite corăbii și ambarcații. Pictura este dintre cele mai îndrăznețe, mai energice și mai iscusite din cîte se pot imagina; totul este luminat în mod plăcut de soare; tonul aerului și apei, felul zidăriei și chipurile alcătuiesc un ansamblu splendid, iar acest Tablou este, într-adevăr, fără seamăn în genul lui. (Albert Blankert, *Op. cit.*, p. 149).

[4] Modul special în care Vermeer creează efecte de lumină i-a făcut pe mulți specialiști să-l situeze într-o categorie aparte față de alți peisagiști, cum ar fi Van der Heyden (Oswald Spengler, *Le Déclin de l'occident*, Ed. Gallimard, Paris, 1931—33).

[5] Despre folosirea luminii în acest tablou al lui Vermeer v. și Viktor Lazarev, *Vechi maeștri europeni*, vol. III, pp. 148—149; considerații privind efectul de ansamblu al tabloului în Tudor Octavian, *Vermeer și criticii săi*, Editura Meridiane, București, 1988, pp. 9—27.

ochilor noștri, învățătură care nu se va pierde, ci va fi reluată în secolul al XIX-lea." [1]

Pictori esențialmente de panorame citadine sînt Jan Van der Heyden și Gerrit Berckheijde. *Westerkerk din Amsterdam* al lui Van der Heyden, aflată la Wallace Collection din Londra, reprezintă una din cele mai pitorești panorame urbane. Elementul dominant al tabloului este un monument de mare importanță al Amsterdamului, Westerkerk, început de Hendrick de Keyser în 1620. Tipic pentru arhitectura manieristă olandeză, el este construit prin folosirea volumelor simple, „paralelipipede delimitate de ziduri plate și nete" [2]. Interiorul reia fidel formele exteriorului, fiind gîndit ca o mare sală cu trei nef-uri. Împreună cu cel de la Oude Kerk [3], turnul de la Westerkerk, cu proporții gotice dar cu detalii renascentiste, constituie un element deosebit de familiar peisajului Amsterdamului. În opera lui Van der Heyden, construcția este privită dinspre cor (cor este un fel de a spune, întrucît planul are forma unui dreptunghi, din care nu iese nici o proeminență, cu excepția intrării, nici chiar transepturile, în număr de două, nedepășind colateralii), din turnul de deasupra accesului văzîndu-se doar partea superioară, peste acoperișurile transepturilor. *Peisajul cu un castel* de la Muzeul din Braunschweig reprezintă una din rarele evadări în afara orașului ale acestui încîntător ilustrator. Dacă îl vom pune alături de *Castelul în amurg* al lui Rembrandt vom vedea imediat diferența dintre vis și realitate. Caracterului fantastic propriu peisajului rembrandtian i se substituie o atmosferă tihnită, o lumină caldă și portocalie de după amiază. Mai multe personaje se îndeletnicesc cu treburi din cele mai obișnuite; pescuiesc, merg călare sau umblă cu cîte un sac în spinare. Donjonul pătrat, frontoanele cu coame crenelate, precum și fortificațiile împrejmuitoare castelului sînt pictate cu precizie, sînt bine puse în lumină și nu creează cîtuși de puțin impresia de imaterial, de fantomatic ce se desprinde din *Castelul în amurg*. Un tablou cu o iluminare asemănătoare este și *Biserica iezuiților din Düsseldorf* (Mauritshuis, Haga), pictat de Van der Heyden la 1667.

Primăria nouă din Amsterdam de Gerrit Berckheijde, tablou care în prezent se află la Gemäldegalerie din Dresda se deosebește de *Westerkerk* al lui Van der Heyden — din punctul de vedere al concepției picturale, evident — cam în același raport în care o *vedută* a lui Bernardo Bellotto se deosebește de un peisaj de Corot. Prin tușeu, prin luminare, prin modul de organizare a compoziției, prin valorile tactile mai reduse, tabloul lui Berckheijde — ireproșabil pictat și pus în perspectivă de altfel — este de o manieră puțin mai arhaică sau mai „arhaizantă". Cel al lui Van der Heyden este mai pictural, în vre-

[1] Louis Hourticq, *Op. cit.*, p. 89.

[2] John Julius Norwich, *Op. cit.*, p. 164.

[3] Construit la 1565—1566 de Joost Bilhamer.

me ce al lui Berckheijde este mai analitic şi, am putea spune, mai cartografic. Tema lui este Primăria din Amsterdam (actualul Palat Regal), începută în 1648 de Jakob Van Campen într-un stil baroc foarte temperat, apropiat ca gen de barocul francez, palat pentru care, şi Rembrandt a prezentat unele schiţe [1]. Neegalat în Olanda ca amploare, el reia la o scară mai mare trăsăturile reşedinţei Mauritshuis din Haga, construită de Jakob van Campen în 1633, şi care avea să fixeze pentru multă vreme liniile directoare ale arhitecturii olandeze.

Tablourile de interior şi cele de gen sînt şi ele inovaţii specific olandeze. Anthonisz Palamedesz, (1601 — 1673), Willem Cornelisz Duyster (1599?—1645), Dirck Hals (1591—1656), Pieter Codde (1599?—1678) apoi Gerard Terborch (1617—1681), Gerard Dou (1613—1675), Pieter de Hooch Gabriel Metsu (1629—1667) şi în sfîrşt Vermeer, care, după spusele lui Claude Roger-Marx, duce muzica de cameră la o maximă desăvîrşire [2], sînt maeştrii care dau viaţă acestui gen de pictură. Interioarele lui Vermeer şi ale lui de Hooch se aseamănă mult dar cele ale lui Vermeer sînt mai bine echilibrate, mai frumos compuse şi, mai ales, beneficiază de o lumină unică. Graţie mai ales acestor doi extraordinari pictori, interiorul casei olandeze de acum trei sute de ani ne apare ca foarte familiar.

În pînzele lui de Hooch — *Mama* de la Berlin, *Doamnă cu un ofiţer* (1663, Muzeul din Nürnberg) — interioarele sînt asemănătoare — un baldachin în stînga în faţa căruia se găsesc scaune pe care stau personajele — sau personajul în cazul tabloului berlinez — în dreapta o uşă deschisă prin care se vede încăperea alăturată, încăpere mai bine luminată decît cea care constituie piesa principală a tabloului, o pardoseală caroiată în alb şi negru, cu pătratele aşezate cînd paralel cu direcţia de privire, cînd pe diagonală. Diferenţa principală este că în tabloul *Mama* lumina vine de la o fereastră mică, plasată sus în dreapta, iar în cel cu *Doamnă cu un ofiţer* ea vine de la o fereastră de dimensiuni mari, dispusă în partea stîngă. Apropiate ca factură, tablourile lui Frans Van Mieris (1635 — 1681).

La Vermeer însă, atunci cînd apare o fereastră, ea este plasată în mod invariabil în stînga. Întotdeauna pardoselile sale sînt în tablă de şah alb-negru, pusă pe diagonală faţă de pereţii camerei. Decoraţia pereţilor este simplă: hărţi — în *Soldatul şi fata care rîde* (cca 1658, colecţia Frick, New York), *Femeia cu carafa* (cca 1662, Metropolitan, New York), *Fata în albastru* (1665, Rijkmuseum, Amsterdam), *Atelierul pictorului* (1665, Kunsthistorisches Museum, Viena), *Geograful* (1669, Staedelsches Kunstinstitut, Frankfurt), *Ghitarista la fereastră* (Metropolitan, New York); tablouri — în *Paharul cu vin* (1661, Gemäldegalerie Dahlem, Berlinul Occidental), *Doamna cu doi domni* (cca 1662, Braunschweig), *Femeia cîntărind aur* (1665, National Gallery of Art, Washington), *Scrisoarea de dragoste* (1667, Rijkmuseum, Amsterdam), *Concertul* (1664, Boston Museum, Boston), *Doamnă lîngă o spinetă* (cca 1670, National Gallery, Londra), *Femeie scriind o scrisoare* (cca 1671, Blessington), *Ghitarista* (1672, Kenwood), *Alegoria religiei* (1674, Metropolitan ,New York) şi *Clavecinista şezînd* (1675, National Gallery, Londra); ori pur şi simplu nu este nici o podoabă — ca în *Fata citind o scrisoare* (cca 1659, Dresda), *Fata turnînd lapte* (1661, Rijkmuseum, Amsterdam), *Colierul de perle* (1663, Gemäldegalerie Dahlem, Berlinul Occidental) ori în *Dantelăreasa* (1671, Louvre, Paris). Atunci cînd fereastra apare, ea are ochiuri înconjurate de rame subţiri de plumb. De multe ori feţele de masă bogate, aşezate cu o neorînduială studiată, acoperă mesele şi sînt cîteodată folosite ca un element terminal de colţ al tabloului.

[1] John-Julius Norwich, *Op. cit.*, p. 165.
[2] Claude Roger-Marx, *Op. cit.*, p. 178.

Dintre tabloruile de interior ale lui Rembrandt trebuie amintit *Filozof în meditaţie* (Louvre, Paris): Partea din dreapta camerei este ocupată de o scară de lemn în melc, care face un tur complet, astfel că în jumătatea superioară i se distinge cu claritate intradosul.

Foarte interesante sînt şi tablourile de gen ale lui Gerard Terborch, de la care aflăm de asemenea amănunte interesante despre interioarele caselor burgheze olandeze şi pe care Wilhelm von Bode îl consideră „în afară de Rembrandt cel mai important şi mai viguros talent pictural al artei olandeze." [1] Dar Terborch a lăsat şi un peisaj demn de a fi remarcat *Intrarea lui Adriaen Pauw în Münster* (Muzeul din Münster) pictat în 1646 şi care, chiar dacă nu are vioiciunea şi limpezimea tablourilor lui Van der Heyden, reprezintă totuşi un exemplu interesant prin vederea panoramică asupra monumentelor oraşului. Camerele in care Terborch îşi situează scenele sale de gen sînt în mod frecvent mult mai slab luminate decît cele ale lui Vermeer sau de Hooch, la el acceentul căzînd pe subiectul uman. Interioarele sale sînt mai bogate decît cele ale lui Vermeer, de multe ori apărînd în fundal elemente decorative în formă de coloane; ca în *Soldaţi la cabaret* (cca 1655, colecţie particulară), în *Curioasa* (cca 1660, Metropolitan Museum, New York), în *Cîntăreaţa din luth* (cca 1660, Staatliche Kunstsammlungen, Dresda), în *Femeia îmbrăcîndu-se* (cca 1660, Muzeul din Detroit). Decorul, cadrul creat de obiecte, care la Vermeer are o importanţă capitală, este însă la Terborch mai mult un anturaj. Germain Bazin vede în el creatorul „celor mai sensibile portrete exprimînd un profund sentiment al solitudinii, mai cu seamă după ce artistul venise în contact cu maniera lui Velázquez." [2]

Interiorul olandez trece de la genul muzicii de cameră la cel simfonic (chiar dacă acordurile orchestrale sînt mai puţin subtile) prin opera lui Pieter Jaensz Saenredam şi prin cea a lui Emmanuel de Witte, care îşi aleg ca subiect interioarele bisericilor olandeze. Nu există

[1] Wilhelm von Bode, *Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen* Leipzig, 1958; v. şi R. Sorban, *Terborch*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1985.
[2] Germain Bazin, *Op. cit.*, p. 44.

mari diferențe stilistice între cei doi artiști, cu excepția celei pe care o semnalează Blankert: „Într-o singură privință Saenredam mai păstra tradiția. La fel ca precursorii săi în acest gen, el își plasa întotdeauna planul tabloului în poziție perfect paralelă cu unul din pereții interiorului înfățișat. Pictorii delftezi de interioare de biserici au obținut în jurul anului 1650 un efect mai « natural », așezînd planul tabloului în poziție oblică față de pereții clădirii. Astfel Emmanuel de Witte a folosit așa-numita *așezare diagonală* pentru a lăsa să se vadă o perspectivă « întîmplătoare ». Dezordinea pe care hazardul autentic o aduce cu sine, de Witte s-a priceput s-o evite, distribuind cu grijă, dar și cu discreție, lumina și umbra în cîteva porțiuni mari și înscriind numeroase detalii pitorești din tablou în ritmul dominant al citorva elemente arhitecturale robuste: coloane, arce, grile de cor"[1]. Din punctul de vedere al efectelor de lumină, Wölfflin are însă o părere diametral opusă. El îl pune pe de Witte în opoziție cu un artist mai vîrstnic cu aproape patruzeci de ani, Pieter Neefs cel Bătrîn al cărui tablou reprezentînd *Interiorul Bisericii Dominicane din Anvers* se găsește la Amsterdam: „În ceea ce privește interioarele de biserici vom da ca model pentru stilul vechi o lucrare a acelui artist conservator care a fost Pieter Neefs cel Bătrîn; imaginea este obiectiv netă, interpretarea luminii cam neașteptată, dar totuși, în esență, pusă în slujba formei; lumina îmbogățind forma, fără a se dezlipi de ea. În contrast cu acest mod de reprezentare apare stilul modern al lui E. de Witte, la care eclerajul este aprioric, irațional. El răspîndește lumina la întîmplare, pe paviment, pe coloane, în spațiu, creind fără alegere atît claritate cît și neclaritate. Nu interesează aici prea mult complicațiile arhitecturii, ci felul cum a fost înțeles spațiul, în funcție de modul perceperii acestuia de către ochi, căruia i se oferă o problemă inepuizabilă, peste putință de rezolvat în întregime. Totul pare foarte simplu, și totuși nu e astfel, deoarece lumina — ca un element incomensurabil — s-a despărțit de formă."[2]

Din cele arătate mai înainte nu ar trebui trasă concluzia, fără doar îi poate eronată, că Saenredam ar fi reprezentantul unui gen mai arhaic decît cel al lui de Witte, în realitate nediferind decît simplul mod temperamental de înțelegere și de interpretare a formelor arhitectonice, capacitatea individuală de a percepe lumina ca un element complementar indispensabil în arhitectură.

Interiorul de la Assendelft-Kerk (1694, Rijkmuseum, Amsterdam) pictat de Saenredam reprezintă un mod de redare, într-un spirit aproape clasic,

[1] Albert Blankert, *Op. cit.*, pp. 28–29.
[2] Heinrich Wölfflin, *Op. cit.*, p. 181.

a unui interior de dimensiuni mai curind modeste,[1] cu trei nave, acoperiș cu șarpantă simplă de lemn neboltită lăsată aparentă, sprijinită pe stîlpi simpli, fără caneluri și cu capiteluri extrem de simplificate. Întregul interior, specific clădirilor de cult protestante, lipsit de podoabe și zugrăvit în alb, capătă o deosebită amploare, cu toate că dimensiunile nu sînt foarte mari. Un interior mai impozant, cel gotic de la Saint Bavon din Haarlem (cca 1635, colecția John G., Philadelphia) este tratat după o concepție foarte simplă: pictorul se așează la intrare, în mijlocul navei centrale, și privește către cor astfel că întreg interiorul bazilicii îi apare din punctul cel mai favorabil; sînt prezentate cu mare exactitate nef-ul, corul, bolta gotică stelată, marile geamuri ale navei principale de peste colaterali, navele laterale și stîlpii, de asemenea lipsiți de ornamente, care o despart de cea principală. *Interiorul de la Groote Kerk din Amsterdam* (National Gallery, Londra) este însă diferit. Spațiul arhitectonic, e adevărat, este de aceeași factură cu cel de dinainte, însă autorul a ales un punct de vedere ceva mai puțin obișnuit pentru el: perspectiva este tot frontală, dar Saenredam s-a așezat acum să privească dintr-o navă laterală de-a latul bisericii, în raza vizuală intrînd acum peretele lateral cu registrul superior de ferestre, cu cel median cu *triforium*-ul (foarte redus ca dimensiuni, aproape atrofiat) și cu cel inferior (al arcaturii), precum și transeptul.

Imaginile lui Saenredam, fără a fi sărăcăcioase și aride, cu toată economia de mijloace de expresie și cu aparenta lipsă de fantezie în stabilirea liniilor directoare principale ale compoziției, rămîn totuși ale unui real poet al arhitecturii pictate. El este deopotrivă apreciat de critica de pictură cit și de cea de arhitectură. „În pictura olandeză din Seicento, atît de propice specializării în anumite subiecte, nu e de mirare să găsești un pictor care să se fi consacrat exclusiv picturii interioarelor de biserici: Pieter Jansz Saenredam. O atentă cercetare a realității găsește în el drum pentru o reproducere riguros exactă și totuși interpretată poetic."[2]

Arareori, cînd Saenredam pictează în exterior, el alege vederea urbană în care este poate mai puțin descriptiv decît Berckheijde, dar în schimb, mai rafinat (*Vechea Primărie din Amsetrdam*, 1657, Rijkmuseum, Amsterdam). La acesta din urmă, descrierea fidelă a realității, așa cum apare în cea mai cunoscută operă a sa *(Primăria nouă din Amsterdam)* va fi ulterior reluată de un *vedutist* asimilat de școala romană, Gaspard Van Wittel (1653–1736).

[1] Edificiile de cult olandeze nu au fost construite niciodată cu dimensiuni prea mari. Singura construcție de dimensiuni într-adevăr foarte ample este catedrala din Hertogenbosch (sec. XV-XVI). Celelalte, construite la Aardenburg, Leiden, Hulst, Utrecht, Dordrecht, Venraai, Renen, Rotterdam, Delft, Haarlem, sînt de dimensiuni mai mici (Carlo Perogalli, *Op. cit.*, vol. II, p. 623).
[2] Carlo Perogalli, *Op. cit.*, vol. II, p. 623.

La Emmanuel de Witte spațiul interior este mai puțin definit. Tablourile sale au o construcție mai atrăgătoare și mai căutată, dar arhitecturile reprezentate, tocmai datorită alegerii unor unghiuri mai interesante din punct de vedere pur pictural dar mai puțin semnificative din punct de vedere arhitectural, sînt mai lipsite de personalitate. Putem spune că Saenredam pictează de dragul arhitecturii, pe cînd de Witte de dragul picturii în sine. Atunci cînd primul pictează interiorul de la St. Bavon, îl definește perfect, la fel cum într-o enciclopedie de arhitectură sau într-un pliant turistic i se înfățișează cititorului imaginea cea mai reprezentativă asupra interiorului monumentului de arhitectură luat în discuție. Am putea chiar avansa observația că scenele lui de Witte ar putea figura ca un complement prețios, în calitatea de detalii de travei, de prim planuri, la cele pictate de Saenredam, dacă amîndoi și-ar fi propus să redea aceleași spații interioare din diferite unghiuri. *Catedrala din Delft* (Palais des Beaux-Arts, Lille) nu oferă prea multe informații asupra ansamblului construcției, în schimb este admirabilă grija față de detalii. Monumentul în formă de baldachin, susținut de coloane, este redat cu fidelitate, deși, fiind situat în planul al doilea, culorile sînt mai difuze și mai încețoșate. *Biserica Veche din Delft* (1651, Colecția Wallace, Londra), este și ea foarte analitică. Direcția de privire este pe diagonala careului, în prim plan (și împărțind tabloul în două jumătăți aproape egale, ca și în tabloul anterior) se găsește un stîlp care, aici, în plus, poartă și un amvon. Această abatere de la normele clasice, care prevăd ca în axul compoziției să se găsească un gol, a fost urmărită, mai mult ca sigur, în mod deliberat de de Witte pentru a ne asigura de caracterul absolut „întîmplător" al observației sale. De-o parte și de alta a marelui stîlp din primul plan vedem unul din brațele transeptului, corul și deambulatoriul. Interiorul de la Amsterdam este asemănător, judecînd principiul de compoziție, cu cel de la Groote Kerk al lui Saenredam, în sensul că perspectiva este frontală, privindu-se de undeva dintr-o zonă laterală. Doar că acum, de Witte, se opune simplității colegului său, alegînd un interior mai bogat decorat și mai eclectic ca stil. În *Interiorul* (1668, MuzeulBoymans-Van-Beuningen, Rotterdam), perspectiva este frontală dar de-a lungul unei nave laterale. Așa cum scrie John Rupert Martin: „În pofida acurateții arhitectonice, acest interior maiestuos nu reprezintă o biserică reală ci este un *capriccio* — o combinație de motive din Oude Kerk și Nieuwe Kerk din Amsterdam și al unora pur imaginare."[1] De Witte a pictat însă și în exterior. *Tîrgul în port* de la Muzeul Pușkin din Moscova este o astfel de realizare. Ceea ce frapează din punctul de vedere al organizării suprafeței tabloului și al paginării este că se creează iluzia unei ruperi de planuri, între cel din față, cu tîrgoveții care sporovăiesc, și cel din spate, care cuprinde mulțimea și clădirile portului. După ce ne obișnuim însă, putem admira în

[1] John Rupert Martin, *Op. cit.*, p. 257 și I. Manke, *Emmanuel de Witte*, 1963.

voie arhitectura clădirilor orășenești: un edificiu neoclasic, cu colonadă dorică și fronton cu volute, pe după care răsare, în depărtare, o cupolă, clădiri înguste, specifice artei edilitare olandeze și o clopotniță de felul celor de la Oude Kerk sau Westerkerk.

În Franța situația e diferită. A-i aprecia pe Nicolas Poussin (1594—1665) și pe Claude Lorrain (1600—1682) în primul rînd ca pe niște mari pictori peisagiști și a-i interpreta în acest context nu este nici o sarcină prea grea și nici un demers foarte original, întrucît arta lor se situează la limita maximă a conceptului de „peisaj". Vom încerca să analizăm modul lor de tratare a arhitecturii fără să o disociem prea mult de cel, mai general, de tratare a peisajului și, la rîndul său, pe acesta din urmă, de cel și mai vast de realizare a întregului tablou.

Atît peisajele lui Poussin cît și cele ale lui Lorrain au o notă aparte, care le deosebește fundamental de producțiile altor școli de pictură din oricare zonă geografică a Europei. Să ne amintim, bunăoară, cîteva peisaje flamande și olandeze contemporane: *Peisajul de iarnă*, al lui Bruegel de Catifea, reprezintă un mic sat traversat de un canal înghețat pe care vedem mai multe siluete omenești minuscule; totul este scăldat într-o lumină argintie. Impresia de natural este desăvîrșită. *Peisajul cu castel* de Jan Van der Heyden este la fel de măiestrit realizat. Nuanțele irizate din exemplul precedent sînt înlocuite aici de o lumină portocalie de după amiază care în secolul următor va constitui încîntarea unui Hubert Robert (1733—1808). Un peisaj marin de Johannes Van de Capelle (1624?—1679) precum *Vreme senină* (Muzeul Wallraf-Richartz, Köln), unul campestru, așa cum este cel de la Uffizi al lui Jacob Van Ruysdael, un luminiș dintr-o pădure (admirabil reprezentat de Hobbema în *Peisaj din pădurea Haarlem* de la Musée d'Art et d'Histoire, Geneva), chiar și un peisaj exotic ca *Rio San Francisco* (1635, Louvre, Paris), de Frans Post (1612—1680), vor avea toate aceeași, caracteristică esențială, proprie peisagisticii din Țările de Jos din secolul al șaptesprezecelea: veridicitatea. Cu alte cuvinte, chiar un privitor din secolul nostru are senzația că, dacă ține neapărat, va putea să găsească pe o rază de cîțiva zeci de kilometri de casă un crîng foarte asemănător cu cel pictat de Jacob Van Ruysdael, un peisaj accidentat care să difere foarte puțin de cel de la Rijkmuseum al lui Albert Cuyp (1620—1691) și chiar un drum aidoma celebrei *Alei de la Middelharnis* a lui Hobbema. „Mai tîrziu artiștii Barocului (să înțelegem aici prin Baroc în special pictura olandeză din secolul al XVII-lea) caută să evite această impresie [1], sugerînd că acel cadru prin care privim este pur și simplu întîmplător și nu ceva care definește un plan impenetrabil al picturii. Principiul spațiului coextensiv se manifestă într-o varietate de forme printre care se numără procedeele în *trompe-l'oeil* folosite de artiști pentru stabili-

[1] Aceea a „distanței fixe dintre observator și subiectul reprezentat", frecvent în Renaștere.

rea unei interconexiuni între spațiul real al spectatorului și spațiul fictiv al picturii"[1]. Cu totul altfel stau lucrurile la Lorrain și Poussin. Spațiul lor nu caută să se erijeze într-unul familiar și tangibil. Dimpotrivă, el este mai degrabă un miraj, o viziune transpusă pe pînză. Diferența majoră dintre peisajul olandez și cel al celor doi maeștri francezi constă în aceea că unul reprezintă o lume reală, celălalt o lume virtuală, posibilă. Primul este o reflectare fidelă, chiar foarte fidelă, a realității înconjurătoare, celălalt o proiecție a năzuințelor și sensibilității artistului într-o realitate posibilă și dezirabilă.[2] Este neîndoios faptul că și Poussin și Lorrain au pictat multe scene din tablourile lor după natură, dar ei au știut ca nimeni alții să-și dezvolte o capacitate de sinteză uluitoare. Între maeștrii peisajului olandez și Nicolas Poussin și Claude Lorrain există deci diferența caracteristică dintre artistul imitator și artistul demiurg, dintre talent și geniu, iar între operele lor aceeași deosebire ca între realitate și vis.

Deosebirea de fond arătată scoate în evidență multe puncte slabe ale unei teorii de tipul *Geistesgeschichte* care urmează să „reconstituie spiritul unei epoci din diferitele ei obiectivizări" și să „explice toate faptele prin acest spirit al epocii"[3]. Restrîngînd aria de observație în cadrul unei singure țări, vom vedea că însăși diferențele dintre pictura unui Georges de La Tour (1593—1652) și a unui Poussin în Franța, a lui Caravaggio și a lui Annibale Carracci în Italia, fac ca multe părți importante ale acestei teorii să nu fie aplicabile aici. Alături de o analiză istorico-sociologică socotim că o cercetare psihologică ar favoriza pătrunderea cu mai mult succes în miezul problemei. Din acest punct de vedere, trei teorii ne-au atras cu deosebire atenția: Cea formulată de Erich Jaensch privind imaginile eidetice[4], adică referitoare la capacitatea artistului de a-și „vizualiza" multe gînduri și sentimente. Cea de-a doua este cunoscuta ipoteză privind funcția compensatorie a artei[5]; ea oferă ceea ce viața refuză să dea autorului și receptorului (care-și recunoaște în ea propriile dorințe și aspirații nerealizate): De aici pînă la următoarea teză distanța este foarte mică, cea a artei ce „are la bază un conflict care a depășit faza proprice visului dar nu a devenit încă patogen"[6]. Arta este, potrivit adepților acestei orientări, apropiată atît de jocul copiilor cît și de „visarea cu ochii deschiși" a omului matur[7]. „Privită

[1] John Rupert Martin, *Op. cit.*, pp. 101—102.

[2] Aceasta este, de fapt ,o ilustrare a teoriei *Einfühlung-ului* a lui Wundt și Worringer.

[3] H. W. Eppelsheimer, *Das Renaissanceproblem* în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, II (1933), p. 497.

[4] Erich Jaensch, *Eidetic Imagery and Typological Methods of Observation*, London, 1930.

[5] Fondată în special pentru literatură de Fernand Baldensperger.

[6] O. Rank, *Der Künstler*, Leipzig, 1912, p. 52.

[7] S. Freud, *Psihologhiceskie etiudi*, Moscova, 1912, reluat de L. S. Vigotski în *Psihologia artei*, Editura Univers, București, 1973, p. 90.

ca visare cu ochii deschiși, creația reprezintă continuarea și înlocuirea vechiului joc al copilăriei"[1]. Este evident că o asemenea teorie nu poate da rezultate în cazul acelor opere de artă plastică realizate după natură (cum este, chiar în cazul lui Poussin, cunoscutul *Autoportret* (1650, Louvre, Paris) care se aseamănă cu o scriere biografică sau autobiografică, deci cu un mai ridicat grad de obiectivitate. În schimb, pare foarte plauzibilă teoria potrivit căreia mulți artiști plastici își selectează și își sintetizează visele care ilustrează o lume dezirabilă, propria lor lume dezirabilă și, dotați cu o capacitate deosebită de reținere a acestor imagini, reușesc să le transpună pe hîrtie, pînză, lemn ori pe orice alt suport fizic. Imaginea astfel creată are mai multe șanse să corespundă lumii dorite de foarte mulți oameni dotați, de asemenea, cu inteligență și sensibilitate deosebite, decît o imagine luată *tale quale* din natură. Aceasta este îndeobște mai cunoscută, mai familiară, solicită pentru interpretare și decodificare o cheltuială mai mică de forțe spirituale și, așa cum am mai arătat[2], pentru ca satisfacția estetică să fie maximă, această decodificare nu trebuie să presupună nici o chletuială excesivă de forțe spirituale (redundanță), nici lipsa sau minima cheltuială de astfel de forțe (clișeu al realității). O imagine *posibilă*, cu reminescențe „de vis", conferă unui tablou acea capacitate magică de a invita parcă privitorul să treacă în spațiul fictiv creat de artist, asemeni Alicei în lumea oglinzii, să dea înconjur clădirilor și formelor de relief plăsmuite de imaginația pictorului, să vadă „ce este dincolo de ele". Așadar, materialul ideatic are un efect direct (și destul de neașteptat), asupra *formei* artistice și mai exact, asupra a ceea ce Berenson numește „valori tactile"[3], respectiv capacitatea unei picturi de a crea senzația că „pot atinge fiecare figură, că atingînd-o, voi simți rezistența ei, că voi fi silit a face eforturi spre a o mișca din loc, că pot circula în jurul ei"[4]. Ori, formele de peisaj create de Poussin ori Lorrain generează cu o putere incomparabil mai mare decît cele ale peisagiștilor olandezi ori flamanzi tentația, bine înțeles irealizabilă, de a circula în voie prin ele, ajungîndu-se la un interesant paradox: peisajele „autentice", odată redate în tablou, sînt mai puțin „autentice" decît cele imaginare. Cînd se întîmplă să avem de-a face cu un peisaj autentic, recognoscibil, cum este *Campo Vaccino* (1636, Louvre, Paris) al lui Lorrain, comparația cu un alt peisaj de aceeași factură — să zicem o *vedută* venețiană de Guardi (1712—1793) sau Canaletto (1697—1768) — nu se va mai face decît la nivelul strict *pictural* (valori tactile, perspectivă atmosferică, construcția formelor și compoziția generală, efecte cromatice și de lumină etc.). Din cele arătate mai înainte nu trebuie să reiasă că un peisaj fictiv este în mod automat superior unui peisaj

[1] S. Freud, *Op. cit.*, pp. 26—27; v. și Johannes Volkelt, *Der Symbol-Begriff in der neusten Ästhetik*.

[2] Dan Păcurariu, *Op. cit.*, p. 29.

[3] Bernard Berenson, *Op. cit.*, pp. 71—76.

[4] *Idem*, pp. 86—87.

real; *Vederea din Delft* a lui Vermeer este în mod clar superioară oricărui peisaj imaginar conceput de vreun obscur pictor de mîna a doua. Pentru a sesiza mai bine diferența dintre o scenă exterioară „reală" și una „fictivă" vom lua în discuție două tablouri ale aceluiași maestru — Lorrain — aflate în același muzeu (Louvre) și realizate la opt ani distanță unul de celălalt: *Campo Vaccino* (1636) și *Ulisse și Chryseis* (1644), care au avantajul de a fi pictate și în aceeași tonalitate aurie. În primul putem distinge cu ușurință arcul lui Septimius Sever, Torre delle Milizie, Templul lui Antonin și al Faustinei (transformat în biserica barocă San Lorenzo in Miranda), Colosseum-ul, Santa Maria Nova, Templul lui Castor și Pollux, inclusiv construcțiile de locuit parazitare ridicate aici și, ulterior, demolate. Un locuitor al Romei, în mod cert, își poate satisface în cîteva zeci de minute dorința de a se plimba după voie prin peisajul pictat acum trei secole și jumătate de Lorrain, de a da înconjur tuturor monumentelor reprezentate, de a vedea „ce se găsește după ele", de a privi Forul din alte unghiuri și la alte ore din zi, cu alte efecte de lumină ș.a.m.d. Chiar înzestrați doar cu o hartă mai detaliată putem afla imediat că, de exemplu, în afara cadrului tabloului, în dreapta avem Palatinul, Arcul lui Constantin și Casa Liviei, în stînga Forul lui August, Mercati Traianei și Forul lui Traian. Astfel, ceea ce vedem în tablou își pierde mare parte din încărcătura de mister. Spre deosebire de *Campo Vaccino*, scena cu *Ulisse și Chryseis* se desfășoară într-un peisaj imaginar. Este puțin probabil că au existat vreodată porturi atît de somptuoase. În orice caz, putem recunoaște aici elemente de arhitectură oarecum disparate. În dreapta se găsește un templu doric roman. În stînga o *villa* cu peristil și antablament fragmentat, avînd în față o terasă-belvedere cu parapetul decorat cu statui, terasă la care se accede printr-o scară monumentală. În planul mai îndepărtat vedem un bastion crenelat octogonal, dincolo de care se zărește partea superioară a unui palat roman — în maniera Villei Borghese sau a Villei Medici. În mod evident, toate aceste construcții sînt inspirate de clădiri reale, dar ansamblul realizat este utopic, imaginar și tocmai prin faptul că nu-l putem cunoaște decît prin ceea ce ne-a lăsat Lorrain, dorința de a-l parcurge, de a-l vedea și „altfel" este și mai mare.

Astfel, putem să enunțăm următoarea ipoteză (care este, de fapt, extrapolarea celor arătate mai sus): Orice scenă fictivă pictată (deci nu numai un peisaj) ne impresionează mai profund și ne stimulează mai puternic imaginația artistică decît o scenă pictată după natură, cu valoare pur picturală apropiată. Insistăm asupra cuvintelor „cu valoare pur picturală apropiată". Aceasta înseamnă, așa cum am amintit deja că putem compara subiectele (fictive sau reale) doar ale unor tablouri cu valori picturale, tehnice, apropiate. Ar fi absurd, de exemplu, să presupunem că un chip imaginar pictat de Arcimboldo (1530—1593) (*Focul* de la Kunsthistorisches Museum, Viena) este superior unui portret realizat după natură de Rafael (*Baldassare Castiglione*, Louvre). În schimb, o alegorie a lui Botticelli (*Nașterea Venerei*, Uffizi) este indiscutabil superioară unui tablou cu subiect identic, dar cu valori picturale mai scăzute (compoziția omonimă a lui Bouguereau, 1825—1905, muzeul din Nantes). Cu această rezervă, putem spune că *scenele cu subiecte de aceeași factură (reale sau fictive) se pot compara și ierarhiza cu precădere pe baza valorilor pur picturale, în timp ce scenele cu valoare picturală foarte apropiată se pot compara și ierarhiza cu precădere pe baza subiectului (real sau fictiv), iar în cazul unor subiecte de asemenea de aceeași factură, pe baza modului de compunere și a forței imaginative de care dă dovadă artistul în crearea acestuia, sau, altfel spus, de gradul în care el reușește să facă fictivul verosimil.*

Întorcîndu-ne la peisaj, vom putea identifica un mod general de evoluție, de emancipare a acestuia, în cazul unei compoziții picturale; tipul de compoziție peisageră creat de unul sau doi artiști vizionari este folosit pe scară largă de-abia în secolul următor. Pornim deci de la lipsa aproape totală a ambientului, în panourile realizate în Duecento și în mare parte din Trecento (Cimabue, Bonaventura Berlingheri, Cavallini, Duccio di Buoninsegna), mulți maeștri giottești din secolul al XIV-lea pînă la începutul secolului al XV-lea la un Lorenzo Monaco sau chiar Stefano de Verona. La începutul secolului al XVI-lea, Giotto realizează primele peisaje — cu rolul de fundal decorativ, ce are deci un rol pasiv în cadrul compoziției. Frescele din Cappella dell'Arena din Padova constituie exemplul cel mai bun în acest sens. În tot secolul al XV-lea, peisajul a jucat un rol pasiv (Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, chiar cînd el devine din ce în ce mai „verosimil" — în cazul lui Masaccio sau Mantegna). Deosebit de semnificative în acest sens sînt Madonele din perioada mai tîrzie de creație a lui Giovanni Bellini, care, spre deosebire de primele (*Madona Greca*, cca 1460—1465, Brera sau *Madona Lochis*, cca 1460—1465, Accademia Carrara, Bergamo) au ca fundal un peisaj[1]. Primele încercări de *integrare* a figurilor în peisaj au venit însă din Italia de Nord, unde pictura flamandă avea o priză mai mare (Antonello da Messina, care s-a inspirat mult din lucrările lui Van Eyck, Domenico Veneziano, Giovanni Bellini, cu a sa *Alegorie Sacră*, și, în special, Giorgione, cu *Furtuna*). Pictura italiană din Cinquecento și cu precădere cea venețiană a reprezentat în mod curent figuri în peisaj dar Flandra experimenta tot în aceeași perioadă peisajul cu figuri, în care mediului înconjurător îi revine rolul principal, acțiunea trecînd pe planul secund (Patinir, Bruegel, Lucas Van Leyden, 1494—1533). De-abia la sfîrșitul secolului al XVI-lea, moda „peisajului cu figuri" va trece granițele Țărilor de Jos, mai întîi în Franța (Antoine Caron, apoi Poussin și Lorrain). Tot în Țările de Jos se naște în secolul al XVII-lea peisajul propriu-zis, fără vreo temă anume, care se va

[1] De fapt, figura are în spate o draperie strînsă. De-o parte și de alta a acestei draperii privirea „scapă" în peisaj.

impune apoi în secolele XVIII și XIX în toată Europa „vedutiștii" venețieni, Joseph Vernet, (1714—1780), Hubert Robert, Turner, Constable, Bonnington 1801—1828, școala de la Barbizon etc.).

Vom analiza acum tablourile lui Poussin și Lorrain din punctul de vedere al arhitecturii reprezentate. Un exeget ca Louis Hourticq propune trei etape principale ale creației lui Poussin[1].

a) „Maniera seacă" de dinainte de 1624.

b) „Maniera colorată", dintre 1624 și 1630.

c) „Maniera puternică" de după 1630.

Ne vom ocupa doar de tablourile după 1624. În *Uciderea pruncilor* (cca 1625, Petit Palais Paris) distingem două temple de factură romană. *Moartea lui Germanicus* (1627, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis), prezintă un interior de inspirație manieristă, cu arcade și pilaștri. Cel mai interesant tablou din cea de-a doua perioadă de creație este (fig. 27), împreună cu *Inspirația poetului*, poate *Ciuma din Ashdod* (1630, Louvre, Paris). Influențele lui Rafael din *Parnasul* sînt, acum înlăturate. Aerul circulă aici mai liber iar orizontul este închis cuo mulțime de clădiri. În stînga un templu, sau mai degrabă o loggie corintică, cu basoreliefuri la partea inferioară. Mai în spate, o clădire cam hibridă, cu acoperiș povîrnit, metereze, *oculus*-uri și, în partea de jos, nișe cu statui. Între aceasta și clădirea din dreapta, cu peristil, loggia și acoperiș plat, se întrezărește, departe, un obelisc cam prea voluminos. Se observă inadvertențe istorice, întocmai ca în picturile secolelor XIV—XVI. Dacă în acestea scenele antice aveau în planul secund arhitecturi medievale, în episoadele Vechiului Testament, ilustrate de Poussin, găsim clădiri antice romane și, mai apoi, chiar palate renascentiste și baroce *à l'italienne*. În *Răpirea Sabinelor* (Louvre, Paris) pictată probabil pe la 1635, scena cîștigă în naturalețe prin conceperea unei arhitecturi mai „veridice", mai apropiată ca factură de cea a Romei Antice. Singurele lucruri care s-ar fi cerut perfecționate ar fi silueta prea scundă și îndesată a templului din partea stîngă și distanțele neverosimil de mari dintre coloane. Lucrurile se vor repara în *Cucerirea Ierusalimului de către Titus* (cca 1636, Kunstistorisches Museum, Viena), realizat după o schemă compozițională asemănătoare.

Găsirea lui Moise (1638, Louvre, Paris), vădește o perfecționare continuă a meșteșugului artistului. Compoziția este mai simplă, mai aerată, personajele au o solemnitate clasică. Staticitatea ansamblului este accentuată de podul din planul îndepărtat. Să observăm însă că el are arce în plin cintru, care, e clar, nu puteau exista la o construcție din Egiptul vremii lui Moise. Chiar și piramida din dreapta — cu fețele foarte puțin înclinate — pare inspirată mai degrabă de piramida lui Caius Cestius din Roma decît de cele din Valea Nilului.

[1] Louis Hourticq, *La jeunesse de Poussin*, Editions Hachette, Paris, 1937.

Treptat, peisajul tinde să capete rolul principal, sau, așa cum am mai spus, tablourile lui Poussin tind să devină niște peisaje cu figuri. Că Poussin trata subiectele lucrărilor sale cu multă libertate, ne-o demonstrează și controversa de la Academie, dintre Le Brun și Philippe de Champaigne[1], cu privire la absența cămilelor [2] din tabloul de la Louvre care înfățișează scena cu *Eliezer și Rebecca* (1648). Spațiului urban închis din *Ciuma din Ashdod* și din *Răpirea Sabinelor* i se preferă din ce în ce mai des spațiul deschis din *Găsirea lui Moise*, departe întrezărindu-se un oraș imaginar, cu construcții cel mai adesea cu aspect destul de eterogen. Un astfel de tablou este minunata compoziție ce are ca subiect *Funeraliile lui Phocion* (1648, Oakly Park, Ludlow). Subiectul este acum, un pretext pentru înfățișarea unui peisaj mirific, unul dintre cele mai frumoase din întreaga istorie a picturii[3]. În stînga, privirea scapă spre o zonă deluroasă, plină de case și cu două bisericuțe, dintre care una cu campanilă, în genul celor din centrul Italiei. Relieful urcă din ce în ce mai mult spre dreapta. În zona centrală sînt reprezentate, cu multă acuratețe, construcții de o factură foarte diversă: niște ziduri de incintă cu porți masive, două temple, unul cu plan dreptunghiular, altul cu plan circular. O altă serie de fortificații, în planul mai îndepărtat, cu un bastion circular, case în manieră romană, un turn, de asemenea cu plan rotund, un obelisc egiptean.

Pictura lui Lorrain nu cunoaște un proces evolutiv atît de bine definit ca în cazul lui Poussin. La Lorrain, peisajul a avut întotdeauna un rol preponderent, iar arhitecturile sale au fost mereu mai ample, mai bogate și, în mod ciudat, mai „iluzorii". Diferența principală însă între arhitectura din tablourile lui Poussin și cea din tablourile lui Lorrain este că primul preferă pe cea antică — greacă și mai ales romană — în timp ce al doilea cu precădere arhitectura romană barocă. Unul dintre cele mai semnificative tablouri în acest sens este *Sfînta Paula în portul Ostia* (1639, Prado, Madrid), unde orizontul este închis, la stînga și la dreapta de două *palazzi* baroce. În mod accidental apar o coloană și un fragment din antablamentul unui templu antic precum și un turn crenelat. În *Scena de port* (1637, Alwick Castle, Northumberland) în partea din stînga (ce își găsește contraponderea, în dreapta, prin arborada unor corăbii), vedem o biserică barocă de tip iezuit și o „villa" în genul villei Medici. În *Debarcarea Cleopatrei la Tarsos* (1643,

[1] *Mémoires inedits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, 1854, I, pp. 245—258; Apud J. R. Martin, *Op. cit.*, pp. 201—210.

[2] *Fac.* 24, 10—33.

[3] Același lucru și despre *Peisajul cu Diogene* (1648, Louvre, Paris), Liliane Brion-Guerry spune că „Spațiul lui Poussin, generat de un accident al peisajului — munte, fluviu, cîmpii, copaci — și care-i imprimă diversitatea sa nestatornică, nu poate realiza decît o construcție atmosferică imprevizibilă" în Liliane Brion-Guerry, *Cézanne și exprimarea spațiului*, Editura Meridiane, București, 1977, p. 175. „Această perfecțiune îi interzice celui căruia nu-i reflectă propriile vise să îndrăznească să și le adauge pe ale sale" (*Idem*, p. 189).

Louvre, Paris) întîlnim o clădire în rotondă, care seamănă cu modelul lui Sangallo cel tînăr pentru San Pietro și, mai departe, o campanilă. Față de tabloul citat anterior, schema compozițională este inversată; în partea din dreapta se găsesc construcțiile, în stînga corăbiile, iar în zona centrală, privirea alunecă pînă la linia de orizont. Aceeași preferință pentru arhitectura romană barocă și în tabloul amintit mai sus *(Ulysse și Chryseis)* precum și în *Peisajul cu îmbarcarea Reginei din Saba* (1648, National Gallery, Londra), în care un palat cu colonadă și o amplă terasă în față, de o factură apropiată cu cel din *Ulysse și Chriseis*, este plasat acum în dreapta, bastionul din compoziția de la Louvre este amplificat, detașat de restul fortificațiilor și capătă și un fel de pod cu o singură deschidere, după care se întrezărește, șters din cauza perspectivei atmosferice, de-acum obișnuitul „palazzo" cu turnurile sale patrulatere la colțuri. Colonada antică, în loc să fie dispusă în extrema dreaptă este acum în extrema stîngă și putem deci trage concluzia că avem din nou de-a face cu două tablouri realizate după scheme de compunere simetrice. *Procesiunea la Delfi* (1650, Galeria Doria Pamphilii, Roma) este însă mai puțin izbutită. Atmosfera Eladei nu este sugerată decît, eventual, prin minusculii tineri cu amfora din primul plan, pentru că în fundal se vede o construcție gigantică, cu cupolă, ce reproduce aproape integral modelul în lemn al lui Sangallo pentru Catedrala San Pietro din Roma și o bucată dintr-o construcție Palladiană — probabil „Basilica" din Vicenza. Neconcordanțe amuzante vom găsi și în *Marină cu Bacchus și Ariadna* (1656, Arnot Gallery, New York), în care pe malul mării, după o vegetație bogată, se zărește un fragment din Colosseum, în *Peisaj cu Iacob, Laban și fiicele sale* (1654, Petworth House), unde rîul din centru este traversat de un pod cu arcade care, evident, nu avea ce căuta în Palestina Vechiului Testament, sau în *Marină cu Enea la Delos* (1672, National Gallery, Londra), unde întîlnim Pantheonul din Roma și, în depărtare, grupuri de fortificații medievale. *Vederea unui port* (1660, Louvre, Paris) prezintă un peisaj, de asemenea, magnific (fig. 28 a). În partea dreaptă se succed, în ordine, trei clădiri fiecare de o factură deosebită: un fel de arc de triumf roman, un palat palladian ridicat pe o platformă înaltă și, în sfîrșit, un al doilea palat care este copia fidelă a Palatului Senatului (fig. 28 b) de pe colina Capitoliului din Roma.

Un peisaj cu reminiscențe din Poussin este cel cu *Apollo și Admetos* (Holkham Hall) al cărui grup de construcții din partea centrală se aseamănă mult cu cel din *Funeraliile lui Phocion*. Un alt grup distinct este cel care, din punctul de vedere al tematicii arhitecturale, are în centru un templu roman monopter, adesea cel de la Tivoli: *Peisaj cu templul Sibilei din Tivoli* (cca 1635, National Gallery, of Victoria, Melbourne), *Peisaj cu tatăl lui Psyché* (1663, Anglessy Abbey), *Peisaj cu Apollo și Sibila din Cumae* (1665, Colecție particulară, unde, natural, fiind vorba de o sibilă, apare templul dedicat unei sibile, cel mai la îndemînă, fiind cel din Tivoli),

Minerva și Parnasul (1680, Cummer Gallery, Jacksonville, Florida). În sfîrșit, cea din urmă categorie este cea a peisajelor „autentice", (*Campo Vaccino* de la Louvre.)

Rezumînd, putem spune că pictura lui Lorrain și cea a lui Poussin, plecînd de pe poziții diferite, ajung la un numitor comun: cel al peisajului cu figuri, însă de o amploare aproape cosmică. Peisajul lui Lorrain și cel al lui Poussin reprezintă o culme; înainte și după el avem piscuri de înălțimi mai mici, mai puțin impunătoare. Nici un alt pictor nu a conferit volumelor arhitecturale dimensiuni atît de importante și atît de transcendente. După ei în arta franceză (ca și în cea europeană, de altfel) cel puțin din punct de vedere al tratării arhitecturii urmează un regres calitativ timp de aproape două sute de ani. Va fi nevoie să așteptăm apariția unui Corot, care, cu un vocabular, e drept, diferit va reinterpreta tematica arhitecturală într-un mod original și personal.

Pe lîngă Poussin și Lorrain, în Franța, înfloresc o serie de talente care își dedică activitatea artei peisajului. Împreună cu Gaspard Dughet (1613—1675), Sébastien Bourdon (1616—1671) este cel mai însemnat dintre ei. *Peisajul istoric* (Muzeul Fabre, Montpellier) este o interpretare destul de personală, a vederilor în *plein-air* ale lui Lorrain. Și la el vederea este oarecum „onirică", dar spre deosebire de ilustrul său compatriot, Bourdon nu știe să se oprească la timp. Clădirile se îngrămădesc unele peste altele pînă ce dispar în ceața depărtării, creînd o imagine fără doar și poate pitorească însă mult mai puțin echilibrată. Peisajul care la Poussin ori la Lorrain forma o unitate și permitea o trecere fluentă a privirii de la un element compozițional la altul, la Bourdon este fragmentat în bucățele care au propria lor existență, autonomă. Alte două tablouri, *Cerșetori* (1640—1650, Louvre, Paris) și *Cerșetori printre ruine* (Musée d'Art et d'Histoire, Geneva) sînt mai corect compuse, dar și mai puțin pitorești, datorită alcătuirii simple (în tabloul de la Paris sînt reprezentante o poartă cu arcadă în ruină și o absidă gotică). Bernard Teyssèdre găsește că peisajele sale au o poetică aparte: „Succesiunea teraselor, jocul « pavilioanelor rustice » sau chiar « gotice » cu planuri de apă în *contre-jour*, cu sclipirea albă a unei cascade sau a spumei, cu striațiunile cerului și ale marmurei încețoșate, aci tușeuri cafenii sau portocalii pe un acoperiș, colo palidele reflexe ale soarelui pe frunzișuri de un roșcat intens, de un galben acid sau de un verde argintat, în depărtare acea așezare înconjurată de ziduri violete în fața ghețarilor a căror culoare albăstrie se pierde în orizont, toate acestea țin de un adevărat miracol ori artificiu; dar acest adevăr al luminii, această rigoare suplă a construcției, acest ton de senină elegie sînt demne de Cézanne ca și de Piero della Francesca. [1]

[1] Bernard Teyssèdre, *Op. cit.*, pp. 341—343.

Aceste peisaje inchipuite nu caracterizează pe de-a întregul pictura franceză de *plein-air* din secolul al XVII-lea. Pierre Patel (1648–1708), Jean-Baptiste Martin l'Ainé (1659–1735) și Pierre-Denis Martin le Jeune (1663–1742) pictează clădiri reprezentative ale epocii (*Palatul de la Versailles*, așa cum arăta la 1668, de Pierre Patel, care se găsește în colecția Muzeului Palatului Versailles) într-o perspectivă *vol d'oiseau*. [1]

Tipică pentru arta celor doi Martin este compoziția lui Pierre-Denis *Ludovic al XIV-lea la Invalides* (Musée Carnavalet, Paris). Într-o manieră clară *vol d'oiseau* este o lucrare tot a fratelui mai tînăr, Pierre-Denis, *Vederea din Marly* (Grand Trianon, Versailles).

În ceea ce privește pictura italiană și cea spaniolă procesul care are loc este asemănător (deși la grade de intensitate diferite) și anume, de ezitare între un formalism plin de patos, postmanierist-manifestat în Italia prin școala din Bologna, prin Pietro da Cortona (1596–1669) sau prin unii maeștri napolitani ca Luca Giordano (1632–1705)[2] iar în Spania de Zurbarán (1598–1664) — și un naturalism de filiație caravaggescă — Carlo Saraceni (1580?–1620), Il Battistello (1570–1637), și Orazio Gentileschi (1563–1640?) în Italia, Murillo (1618–1682) și Ribera (1591–1652) în Spania. Diferențierile nu pot fi însă făcute cu mare strictețe, întrucît există pictori solid ancorați în mișcarea naturalistă, precum Murillo — autorul *Băiatului cu cîinele* (1650–1660) de la Ermitaj din Leningrad, și *Micului cerșetor* (1645–1655) de la Louvre din Paris, dar și al Madonelor (*Madona cu copilul* de la Rijkmuseum, din Amsterdam, *Imaculata Concepție din Aranjuez* de la Prado din Madrid, ori *Madonele* de la Palazzo Pitti din Firenze).

În Italia, interrelaționările picturii cu arhitectura ar fi trebuit să dea, în mod normal, mai multe reprezentări de opere arhitecturale în pictură decît în alte părți. „Pietro de Cortona era pictor și arhitect, Bernini arhitect și sculptor, Borromini numai arhitect. Între acești trei maeștri se dezbate, în momentul decisiv al culturii baroce, problema unității, a relației, a individualității și specificității artelor. Evident, pentru Cortona și Bernini, arhitectura este încă în raport cu astele figurative, cu poetica clasicistă a mimesis-ului, pentru Borromini este o activitate autonomă, legată de specificitatea propriei sale practici, a tehnicii construcției. Este totuși semnificativ faptul că, atunci cînd, la jumătatea secolului, devenise limpede că Bernini și Borromini reprezintă cei doi poli opuși ai culturii baroce, Cortona, arhitectul -pictor se apropie mai degrabă de Borromini, arhitect pur, decît de arhitectul-sculptor. Dacă într-adevăr arhitectura lui Bernini poate fi considerată extinderea, la o scară uriașă, a sculpturii sale, arhitectura lui Cortona pare mai ales reducția și concentrarea căutărilor sale formale: proiecția gigantică, deplina desfășurare a poeticii baroce a lui Cortona e în pictură." [1]

Pictura plafonată oferă exemplul lui Andrea del Pozzo. Bolta de la San Ignazio din Roma este exemplul cel mai cunoscut al unei arhitecturi baroce, unde impresionează coloanele și frontoanele pictate în racursiu, modă ce avea să fie ulterior imitată în Europa și mai ales în Germania, combinată cu *trompe-l'oeil*-ul, (v. studiul, de mari dimensiuni — 1,68 × × 3,31 m — de la Palazzo Corsini din Roma, fig. 29). Să semnalăm faptul că aici elementul arhitectural are mai mult rolul de a susține personajele care nu reușesc să-și ia zborul și să plutească liber prin spațiul fictiv din frescă. Alți specialiști ai picturii iluzioniste — Baciccio (1639–1709) sau Pietro da Cortona — renunță chiar la cadrul construit, lăsînd norii drept unic decor.

În afara marilor fresce de la Palazzo Farnese, Annibale Carracci (1560–1609) a lăsat o seamă de tablouri de mare frumusețe, dintre care aici vom vorbi despre *Peisajul cu fuga în Egipt* (cca. 1604, Galeria Doria-Pamphili, Roma), care urma să facă parte din seria de șase tablouri pentru Palazzo Aldobrandini.

Este un caz destul de izolat în Italia Seicento-ului și de asemenea străin de retorica altor picturi ale lui Carracci, precum *Înălțarea* de la Santa Maria del Popolo și chiar de seninătatea aproape neoclasică a unui tablou ca *Hercule la răspîntie* de la Pinacoteca Nazionale din Napoli. Izolat nu atît datorită lipsei elementului peisajer (Bellori afirmă chiar că „Nu trebuie trecut cu vederea meritul acestui artist în privința peisajelor, care astăzi sînt un exemplu pentru alegerea cadrului, deoarece el zugrăvea îndeosebi priveliști plăcute, cu așezări cîmpenești"[2]), cît datorită preponderenței celui arhitectural. Peisajul lui Carracci este aproape o scenă poussiniană; natura pitorească înconjoară atît personajele cît, mai cu seamă, o cetate de felul celor pe care le putem admira și astăzi în centrul Italiei, cu ziduri puternice în care sînt practicate mașiculiuri, cu o sumedenie de lucrări de inginerie militară și de construcții anexe care se văd răsărind deasupra fortificațiilor și, ceea ce îi conferă un aspect insolit, cu un turn scund în mijloc, cu aspect de cupolă[3]. Marile merite ale arhitecturii pictate de Carracci ne fac să regretăm că nu a îmbogățit și alte fermecătoare peisaje de-ale sale (ca *Pescuitul* de la Louvre) cu clădiri în planul apropiat.

Un castel, de astă dată de mici dimensiuni, apare în fundalul tabloului lui *Hercule și Achelous* de la Louvre al lui Domenichino (1581–1641).

---

[1] Bernard Teyssèdre, *Op. cit.*, pp. 343.

[2] De ex. modul în care aceasta pictează colonadele în *Isus alungînd negustorii din templu* (Chiesa dei Gerolomini, Napoli), într-un fel mult mai „dinamic" decît Tintoretto, în *Femeia adulteră* (Roma).

[1] Giulio Carlo Argan, *Op. cit.*, p. 232.

[2] Giovanni Pietro Bellori, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*, Editura Meridiane, București, 1975, vol. I, p. 149.

[3] Ținem să atragem atenția asupra aceleiași inadvertențe istorice prezentă la Poussin și la mai toți pictorii dinaintea secolelor XVIII–XIX: Cetatea medievală nu poate apărea într-un tablou ce tratează un subiect din Palestina de-acum două mii de ani. Închipuiți-vă o pictură datată 1980, cu subiectul, să zicem, *Orbirea lui Samson* care are drept decor niște zgîrie-nori.

Construcția este mai lansată pe verticală, dar și mai slab articulată comparativ cu cea a celui mai mic dintre frații Carracci. Domenichino însă preferă, cel mai frecvent, să reprezinte a arhitectură de anturaj, cu un rol complementar, episodic, asemănător celor din tablourile lui Poussin din prima sa perioadă. În *Flagelarea Sf. Andrei* de la San Gregorio al Celio din Roma este înfățișat un templu roman tipic — din păcate doar fragmentar și lateral, în elevație, astfel că aceasta nu trezește mai mult interes decît dacă acolo ar fi fost un simplu perete alb. Mai încolo zărim un altul, precum și o fortăreață medievală, și ele însă pictate cam schematic. Templul roman în aceeași poziție îl mai putem întîlni și într-o altă lucrare a lui Domenichino, *Pomana Sf. Cecilia* de la San Luigi dei Francesi din Roma, numai că acum toată partea de jos este ascunsă de un zid care traversează tabloul dintr-o parte în alta, astfel că nu se văd decît capitelurile, antablamentul și acoperișul. În *Moartea Sf. Cecilia* (tot la San Luigi dei Francesi) personajele alcătuiesc o grupare foarte elegantă, dar partea de arhitectură, alcătuită din subansamble de calitate (pilaștri cu capiteluri corintice, arcade, nișe cu statui) nu alcătuiesc un tot coerent, sau, mai bine zis, nu sînt suficient de legate între ele. Artistul avea pur și simplu nevoie de un fundal, pentru care a ales un perete cu următoarea formă în plan:

perete pe care l-a pus în perspectivă și l-a împodobit cu decorații.

O reprezentare „după natură" descoperim la alt pictor ce descinde din Școala bologneză: Francesco Albani (1578—1660). În *Alegoria unui pontificat* de la Galeria Nazionale di Arte Antica (Palazzo Corsini), Roma elementele alegorice ale puterii papale (tiara, cheile) sînt completate cu o vedere în depărtare a bazilicii San Pietro, cu cupola lui Michelangelo. Federigo Baroccio (1528?—1612) în *Incendiul Cetății Troia*[1] (1598, Galeria Borghese, Roma) pare să se inspire din fresca *Incendiului din Borgo* a lui Rafael. În partea dreaptă se vede jumătate dintr-o construcție ce nu este alta decît Tempietto di San Pietro în Montorio al lui Bramante, care servise de model și lui Rafael în *Sposalizio* de la Pinacoteca di Brera.

Pictura de filiație caravaggescă, deseori desconsiderată în Italia și în țările cu o tradiție picturală mai academistă[2], a găsit apreciere

[1] Primul tablou cu acest subiect este din 1589 și a fost pictat pentru împăratul Rudolf al II-lea, dar s-a pierdut. Cel de la Galeria Borghese este o replică a primului, din 1598, pictat pentru cardinalul della Rovere (v. Giovanni Pietro Bellori, *Op. cit.*, p. 240).

[2] Giovanni Pietro Bellori, *Op. cit.*, p. 261; André Felibien, *Operele celor mai însemnați pictori vechi și moderni*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 264.

în Olanda[1], unde a determinat evoluția ulterioară a picturii de gen și chiar a peisajului.

Cel mai interesant și totodată și cel mai puțin cunoscut maestru italian din secolul al XVII-lea, specializat în reprezentarea arhitecturii, este Monsù Desiderio. S-a demonstrat relativ recent că Monsù Desiderio este de fapt „Monsieur Didier", nume deformat în dialectul napolitan, sub care se ascund doi pictori francezi: Didier Barra (născut la Metz, în 1590) și François de Nome (născut în 1592). Félix Sluys, descoperitorul acestor date face o distincție între modul de a picta al celor doi pictori: Didier Barra pictează *„vedute* napolitane și peisaje crepusculare", grupate de specialist în patru categorii[2]:

a) arhitecturi intacte cu personaje puține
b) distrugeri de edificii
c) scene apocaliptice, de sfîrșit de lume
d) peisaje de distrugere completă, fără vreo urmă de viață.

Tablourile lui François de Nome sînt caracterizate astfel de Louis Vax: „Pe un fond în general foarte sumbru, tabloul reprezintă clădiri încărcate de sculpturi care par făcute dintr-o materie ireală. Un fond sumbru face să transpună printre tente clare edificii pe care le putem crede imateriale. Tabloul este plin de detalii: se creează o impresie de sufocare. În primul plan, personajele care se detașează se dedau cu multă seninătate la ocupații violente și sîngeroase. Motive reapar cu o insistență obsedantă de la un tablou la altul, chiar și într-un același tablou: micul templu rotund al Sibilei din Tibur, cu coloane corintice îndrăgit de *ruiniști*[3], stela flancată de statui. În mijlocul arhitecturilor distruse, *tempietto*-ul citecdată, stela aproape întotdeauna, sînt intacte".[4]

Spațiul atemporal și straniu al lui Monsù Desiderio este fără îndoială o prezență deconcertantă în secolul compozițiilor luminoase și apoteotice ale barocului. Dar baroce sînt cele mai multe din construcțiile sale care se prăbușesc. În vremea cînd goticul era privit cu indiferență, dacă nu chiar cu ostilitate, Monsù Desiderio pictează însă și interioare gotice care dau și mai mult farmec barbar scenelor sale catastrofice în care el, Monsù Desiderio, „singuratic, bîntuit, necunoscut, [...] strălucitor și sumbru, stăpînit de nevoia distrugerii, pare a fi martorul unor drame

[1] Karel Van Mander, *Het Schilder-Boek*, 1604, fol. 191. În Italia, dintre cei puțini la număr care l-au apreciat este Agucchi (v. Giovanni Battista Agucchi, *Trattato della pittura* și John R. Martin, *Op. cit.*, pp. 30—34.

[2] Datele despre Monsù Desiderio prezentate aici sînt sintetizate în cartea lui Louis Vax, *L' Art et la Littérature fantastiques*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963, pp. 49—50.

[3] Motiv folosit, printre alții, de mari pictori precum Antoine Caron și Claude Lorrain.

[4] Louis Vax. *Op. cit.*

nemăsurate, unde pămîntul se surpă, cerul se despică și palate imaginare se răstoarnă și se sfarmă". [1]

*

* *

Iconografia dedicată arhitecturii este săracă în Spania. Atunci cînd apar totuși case, ele sînt foarte simplificate, într-un stil care ne readuce în minte Trecento-ul sau Quattrocento-ul italian. O astfel de pînză este *Fray Gonzalo de Illescas* (Guadalupe) de Francisco de Zurbarán, care cuprinde în stînga sus un medalion reprezentînd spiritul caritabil și în care episodul dării pomenii se petrece în fața unei clădiri medievale ultra simplificate, ca la Ambrogio Lorenzetti și care, ca și la acesta, pare făcută din carton. În timp ce portretul este pictat aproape fotografic, arhitectura — ruptă de subiectul principal, — este schematică, fără viață, într-o perspectivă liniară. De remarcat peretele casei paralel cu planul tabloului care devine mai jos linia de secțiune a scării, dîndu-ne din nou impresia de redare a unei machete și nu a unei clădiri autentice. Este evident că autorul a fost preocupat incomparabil mai mult de subiectul uman și nu și-a dat prea mult interesul în pictarea caselor. Același lucru se poate spune despre o operă înrudită cu prima, aflată și în același loc — *Fray Pedro de Cabannelas*.

Între picturile lui Velázquez (1599—1660) se găsesc cele două scene cu *Villa Medici* (Prado, Madrid,) exemple singulare prin faptul că au ca temă principală un subiect pur arhitectonic, dar și prin acela că folosirea culorii vestește cu precocitate școala de la Barbizon.

Un tablou interesant și, în același timp, destul de puțin obișnuit în ambianța iberică este *Vederea din Saragossa* (Prado, Madrid), pe care Velázquez o pictează în 1647 împreună cu ginerele său, Juan Bautista del Mazo (1612—1667). Este o vedere panoramică, care poate fi asemuită cu mai sus-amintita operă voit „topografică" a lui El Greco. Acest tip de *vedută* devansează cu circa un secol tablourile de factură asemănătoare ale lui Van Wittel, Pannini și ale celor doi Canaletto.

*

* *

Pictura germană a secolului al XVII-lea nu are caracteristici foarte bine conturate. Unii peisagiști sînt realmente originali, precum Joseph Heintz II (1600?—1678?)[2], care pictează *vedute* venețiene cu o tehnică foarte precoce, anticipînd pe unii pictori consacrați ca Van Wittel sau Pannini. *Piazza San Marco* (1645, Galeria Doria, Roma), cu toate micile

[1] Pierre Seghers, *Monsù Desiderio*, Editions Robert Laffont, Paris, 1981.

[2] Götz Adriani, *Pictura germană în secolul al XVII-lea*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 94.

stîngăcii, este totuși un tablou reprezentativ, dovada unui talent autentic. Aproape poussiniene (ca și în tablourile flamandului Gérard de Lairesse, 1640—1711) sînt arhitecturile imaginare, clasiciste ale lui Johann Heiss[1] (1640—1704), de exemplu, în *Allucius și Scipio* (1679, Muzeul din Braunschweig).

O interesantă reprezentare arhitecturală este cea din gravura *Toamna* (fig. 30), aparținînd lui Wenzel Hollar (1607—1677), în care apare o vedere deosebit de interesantă a Strasbourgului. În prim plan case tradiționale cu pereți în șarpantă de lemn care bordează cheiul, așa cum există și azi în oraș cartiere întregi, cea mai cunoscută fiind *Maison Kammerzell* (1587—1589). Deasupra caselor se observă partea superioară a fațadei domului cu unicul turn terminat, înalt de 143 m. Apar în această perioadă, relativ frecvent, peisaje cu ruine — *Ruine cu monument antic* (pe la 1670, Staatliche Kunstsammlungen, Dresda) de Johann Anton Eismann (1604—1698) *Peisaj cu turme și ruine* (pe la 1665, Niedersachsische Landesgalerie, Hanovra) de Johann Heinrich Roos (1631—1685). Cînd se pictează interioare, ele sînt fie rustice (*Jupiter și Mercur la Filemon și Baucis*, cca. 1610, Staatliche Kunstsammlungen, Dresda), de Adam Elsheimer (1578—1610), fie, dimpotrivă, baroce (*Reuniunile muzicale* de la Dresda ale lui Schöfnfeld și Jan Onghers).

[1] *Idem*, p. 67. Asemănătoare și compozițiile lui Johann Heinrich Schönfeld (1609—1684), de ex. *Ecce Homo* (1649?, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München), sau Johann Spillenberger (1628—1679), de ex. *Diana și Callisto* (1676, Narodni Galerie, Praga).

SECOLUL AL XVIII-LEA ÎN EUROPA. SFÎRȘITUL ARCULUI RENASCENTIST. ROCOCO-UL. ÎNCEPUTUL ARCULUI DIFUZ. NEOCLASICISMUL

Secolul al XVII-lea este cel al barocului grandios, Rubens, Bernini, Borromini, frații Carracci, Pietro da Cortona, Hardouin-Mansart, Poussin, Lorrain, Le Vau, Puget, Girardon exemplifică afirmația. Secolul al XVIII-lea aparține la început barocului de dimensiuni umane și, am spune, al barocului de interior, grațios și plin de farmec, numit îndeobște „rococò" sau „rocaille" și, ulterior, neoclasicismului sever. Arta cîștigă în firesc și în eleganță, dar își pierde mult din grandoarea și din sentimentul cosmic care o animase timp de patru sute de ani, de la Giotto și Duccio pînă la Zurbarán și Poussin. Învolburările eroice ale lui Rubens și Pietro de Cortona se demolesc și fac loc grădinilor paradisiace ale lui Watteau și Fragonard, în care „Perechi se plimbă și discută. Cîntă din gură sau la ghitară, silabisind « Gama iubirii ». Dansează și mai ales lenevesc." [1] Peisajelor ample ale lui Poussin și Lorrain, intangibile și deschise spre infinit, li se substituie *vedutele* venețiene, surprinzător de reale și de „viabile", și scenele „arheologice" ale unui Hubert Robert sau Joseph Vernet.

Explicațiile acestui fenomen sînt multiple și ele au fost analizate în mod diferit în multe studii. Secolul al XVII-lea a aparținut regalității; al XVIII-lea va aparține aristocrației — spune Germain Bazin: „[...] Societatea se transformă, limitele ei își pierd rigiditatea; lumea finanțelor pătrunde în vechea aristocrație de spadă sau de robă; intelectualii capătă și ei drept de cetate în sînul ei, reușind să pună în circulație ideile avansate ale timpului într-o societate unde rafinamentul gustului, purtările alese și arta de a trăi se dezvoltă grație femeilor". [2] În alte lucrări se atribuie această schimbare rolului crescînd al filozofiei. „D'Alembert a pus în fruntea *Elementelor de filozofie* un tabel în care încearcă să sintetizeze situația spiritului uman la jumătatea secolului al XVIII-lea. În decursul ultimelor trei secole, remarcă el mai întîi, s-a putut observa pe la mijlocul fiecărui secol o cotitură importantă în viața intelectuală. La mijlocul secolului al XV-lea se anunță mișcarea literară și intelectuală a Renașterii; pe la mijlocul secolului al XVI-lea, Reforma religioasă este la apogeu; secolul al XVII-lea este cel al victoriei filozofiei carteziene care răstoarnă complet imaginea despre lume. Este posibil să găsim o mișcare analogă în secolul al XVIII-lea ? Să-i determinăm direcția și importanța?" [1] se întreabă Ernst Cassirer, găsind, în continuare răspunsul în scrierile lui d'Alembert: „Secolul nostru a fost numit deci, prin excelență, secolul filozofiei [...]. Dacă examinăm starea actuală a cunoștințelor noastre, nu putem tăgădui progresele filozofiei contemporane. Științele naturii cîștigă din zi în zi comori noi; geometria, depășindu-și limitele, și-a îndreptat lumina spre acele părți ale fizicii care-i erau cele mai apropiate, structura reală a lumii a devenit cunoscută, cunoștințele despre ea s-au dezvoltat și perfecționat. De la Pămînt pînă la Saturn, de la istoria cerurilor pînă la aceea a insectelor, fizica și-a schimbat înfățișarea." [2]

Este firesc ca un univers, o lume care nu și-a dezvăluit încă tainele să genereze și o interpretare și o viziune plastică mai mistică, mai subiectivă și mai interiorizată. Pentru a ne convinge de aceasta, este suficient să urmărim (chiar și sumar) nu numai tematica, dar și forma artistică în care sînt realizate operele principale care jalonează drumul picturii europene de la gotic la rococò și neoclasic. O lume necunoscută este în mod aproape automat și o lume nemărginită și mai greu de explicat. Descoperirile geografice și științifice au avut ca rezultat indirect și scăderea corespunzătoare a sentimentului cosmic în pictură (și nu numai aici), artistul găsindu-se de data aceasta nu în fața unei naturi care-l domină, întinsă pe un spațiu incomensurabil ci, dimpotrivă, în fața unei naturi pe care fusese învățat că poate — într-o oarecare măsură — s-o cunoască, s-o transforme și s-o stăpînească, a unei naturi desfășurată pe un spațiu finit și care, mai mult, datorită permanentei dezvoltări a mijloacelor de transport și de informație, devenea tot mai mic. „Nu se poate pretinde că viteza, creatoare de impresii insolite și a unei optici noi, a fost singură răspunzătoare de această transformare a unei lumi devenită din punct de vedere poetic atît de diferită de cea care era familiară strămoșilor lui Proust [...]. Ar fi însă la fel de nedrept să pretindem că noile cuceriri ale literaturii nu datorează nimic progresului tehnologic ca și a pretinde că ele îi datorează totul." [3] Într-o lucrare care a făcut epocă, *La Crise de la Conscience Européenne* — 1680 —1715, Paul Hazard analizează cu o remarcabilă putere de pătrundere acestă epocă în care, în chip ciudat, schimbările nu au fost, atît de formă, cît mai ales de fond. Sau, am putea spune, mai degrabă că în această

[1] Luc Benoist, în *Op. cit.*, p. 195.
[2] Germain Bazin, *Op. cit.*, p. 86.

[1] Ernst Cassirer, *La Philosophie des Lumières*, Editions Fayard, Paris, 1966, p. 39.
[2] D' Alembert, *Essai sur les éléments de philosophie ou sur les principes des connaissances humaines. Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, Editions Châtelain, Amsterdam, 1759, t. IV, pp. 3 și următoarele.
[3] Claude Pichois, *Viteză și viziune a lumii*, Traducere, prefață și un capitol privind literatura română de Dim. Păcurariu, Editura Univers, București, 1982, p. 133.

perioadă, ideile au luat-o înaintea formelor de exprimare artistică. Dualitatea este şi aici relativă. În lucrarea noastră *Arce stilistice* am arătat că „Între stratul formal şi cel ideatic are loc un decalaj în sensul că tematica rămîne de multe ori cea cultivată cu predilecţie în stilul sau arcul stilistic precedent, în timp ce modul de realizare, maniera artistului se schimbă." [1] La trecerea baroc-rococò (deci în cadrul aceluiaşi arc) se petrec schimbări doar în *fundamentul filozofic*, în timp ce *tematica* operelor de artă figurative sau programele de arhitectură, ca şi modul de tratare, nu se schimbă. Avem de-a face cu opere din aceeaşi categorie stilistică, cu aceeaşi tematică. Diferenţa constă în faptul că a început să se schimbe ceva în psihologia artistului. Peste treizeci-patruzeci de ani, cînd se va face trecerea la arcul difuz, se va menţine aceeaşi morfologie de ansamblu, reluată însă în opere simple şi statice. [2] Ceea ce s-a întîmplat în perioada de trecere de la barocul tîrziu la rococò se aseamănă ca fenomen cu ceea ce s-a petrecut în secolul al XVI-lea după conciliul din Trent, cînd umanismului renaşterii i se substituie misticismul contrareformei fără ca în artă să se petreacă un şoc corespunzător.

Aşa cum arată Paul Hazard, „Ce contrast ! Ce trecere bruscă ! Ierarhia, disciplina, ordinea pe care autoritatea se însărcinează să o asigure, normele care guvernează cu fermitate viaţa, iată ceea ce iubesc oamenii secolului al XVII-lea. Constrîngerile, autoritatea, dogmele, iată ceea ce detestă oamenii secolului al XVIII-lea, urmaşii lor direcţi [...] Şi majoritatea francezilor gîndeau ca Bossuet; dar dintr-o dată ei gîndesc ca Voltaire; aceasta este o revoluţie.

Pentru a afla cum s-a petrecut acest fapt, ne-am angajat pe un teren necunoscut. În trecut se studia mult secolul al XVII-lea, astăzi se studiază mult secolul al XVIII-lea. La graniţa dintre ele se întinde o zonă nesigură, dificilă, unde se pot opera încă descoperiri şi aventuri. Noi am parcurs-o, alegînd pentru a o limita două date nu foarte stricte: pe de o parte perioada din preajma anului 1680, pe de alta, aceea din preajma lui 1715." [3] „Fapt este că la sfîrşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea, spiritul italian redevenea călător; iar francezii erau iuţi ca argintul viu; şi dînd crezare unui observator contemporan, se spune că ei iubeau într-atît noutatea, încît făceau tot posibilul pentru a nu păstra pentru mult timp un prieten; că inventau în fiecare zi cîte o modă; şi că plictisindu-se în ţara lor, plecau în Asia şi chiar în Africa, numai ca să schimbe locul şi să se distreze. Germanii călătoreau şi ei, era obiceiul şi mania lor; şi era imposibil să-i reţii acasă." [4] Aceeaşi opinie şi la Hubert Méthivier: „Ideologia secolului al XVIII-lea, născută sub Ludovic al XIV-lea, i se potriveşte omului ca fiinţă biologică în

[1] Dan Păcurariu, *Op. cit.*, p. 14.
[2] *Idem*, p. 81.
[3] Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne, 1680—1715*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1961, p. VII.
[4] *Idem*, p. 5.

raporturile sale cu natura (căreia i se caută «sistemul») şi ca fiinţă socială în raporturile sale cu «climatul», mediul şi instituţiile". [1]

Putem spune deci că la sfîrşitul secolului al XVII-lea şi la începutul secolului al XVIII-lea se petrece un fenomen oarecum asemănător cu cel de la mijlocul secolului al XVI-lea: Schimbările politice şi ideologice din cadrul societăţii nu au ca efect imediat schimbarea totală a sistemului morfologic din artele vizuale. În ambele cazuri, o trăsătură fundamentală o constituie schimbarea de optică a artistului, preferinţa pentru anumite subiecte şi pentru anumite tipuri de atmosferă (în artele figurative). Dar aceste schimbări au şi un caracter contradictoriu. În secolul al XVI-lea, amplificarea sentimentelor mistice şi instaurarea guvernărilor autoritare (care, cel puţin în Italia, s-au substituit umanismului şi, respectiv, formelor mai democratice de guvernămînt) au dus la o accelerare a procesului de constituire în artă a elementelor formale dinamice şi bogate Urmarea firească a fost arta manierismului tîrziu şi a barocului. În secolul al XVIII-lea, destinderea reprezentată de începutul revoluţiei industriale, de dezvoltarea ştiinţei şi de progresul curentelor filozofice umaniste au dus, dimpotrivă, la o destindere în plan formal, rezultatul fiind arta rococò (unde grandilocvenţa barocului este înlocuită de o artă mai intimă, la o scară umană) şi apoi cea neoclasică, stil care marchează şi începutul a ceea ce am numit în lucrarea noastră anterioară *Arc difuz*[2].

Pentru Arcul difuz care acoperă, în linii mari, secolele XVIII şi XIX, tendinţa este, atît în arhitectură, cît şi în pictură, de a se evolua de la forme simple şi statice la forme complexe şi relativ dinamice. Simplitatea formelor cultivate de Ledoux în arhitectură, de David ori Vien (1716—1809) în pictură este înlocuită, la sfîrşitul secolului următor, de diferitele curente eclectice grupate în arhitectură sub numele de arhitecturi „romantice" (de fapt stiluri „neo" diverse, cu un grad înalt de încărcare decorativă); în pictură, termenul de „romantism" este chiar mai des utilizat (nu foarte corect însă) pentru a desemna arta unor pictori ca Delacroix sau Géricault. În muzică şi în literatură secolul al XVIII-lea este preponderent „clasic" iar al XIX-lea „romantic".

Pictura peisajeră din Franţa secolului al XVIII-lea nu înregistrează un regres valoric propriu-zis, însă genului de peisaj preferat de Poussin şi Lorrain i se substituie acum cel al peisajului care reprezintă „ceva anume". Aura de mister dispare şi putem admira acum eleganţa formelor, rafinamentul coloristic şi abilitatea realizării compoziţiei. Joseph Vernet (1714—1780) pictează tablouri veridice de pe poziţii romantice. *Ponte Rotto* (cca 1745) de la Louvre, un peisaj cu ruine, surprinde într-un chip măiestrit nu doar specificul arhitecturii, ci şi pe cel al atmosferei romane ottocenteşti. El pictează cu „o graţie ce-l vesteşte pe Corot. Dar mai tîrziu, după ce primeşte comanda cu *Porturile Franţei* în 14

[1] Hubert Méthivier, *Le siècle de Louis XV*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966, p. 69.
[2] Dan Păcurariu, *Op. cit.*, pp. 76—87.

tablouri, își maltratează fantezia pentru a reda topografia exactă a orașelor Marsilia, Toulon, Brest, La Rochelle ..." [1] Hubert Robert (1733—1808) este probabil cel mai cunoscut peisagist francez al perioadei, iar tabloul său *Pont du Gard* de la Louvre este socotit o capodoperă. Exactitatea reproducerii detaliilor arhitecturale, tratată însă poetic, este demnă de toată admirația, ca și frumusețea subtilă a eclerajului, el făcînd parte dintr-o serie cu caracter artistico-documentar intitulată *Monumentele romane din Provence*. Același caracter descriptiv-narativ și în *Incendiul de la Operă* (Museé Carnavalet, Paris).

Deși Antoine Watteau (1684—1721) își alege pentru majoritatea scenelor pictate de el fundaluri în general neutre (pomi, parapete joase cu baluștri baroci, statui, drapaje ample ori pur și simplu suprafețe cețoase), cu scopul de a deplasa zona de interes spre primul plan, cîteva din tablourile sale ne atrag cu deosebire atenția avînd interesante elemente arhitecturale. În *La Marmotte* (1736, Ermitaj, Leningrad,) peisajul din dreapta este dominat de o campanilă de tip parizian, plasată *hors-oeuvre*. S-ar părea că pentru acest edificiu, artistului i-a slujit drept model turnul de la St.-Germain-de-Charonne, ori, poate, unul din aceeași categorie (Noisy). O companilă asemănătoare, de-abia vizibilă, în *Dansul* (1719, Staatliche Museen, Berlinul Occidental). În *Plăcerile balului* (1717, Dulwich College, Londra) acțiunea se petrece într-o loggia de proporții foarte dezvoltate, ale cărei arcade sînt susținute de coloane dorice, cu aspect rustic. Același fel de coloane în *Concertul cîmpenesc* (1718 ? de la Wallace Gallery, Londra).

Gabriel de Saint Aubin (1724—1780), maestru în arta desenului, prezintă de asemenea, cu mare fidelitate, multe monumente pariziene cunoscute, precum La Fontaine des Quatre-Saisons și Saint-Eustache, al cărui interior redat cu frumoase efecte de umbră și lumină poate fi comparat cu cele mai reușite tablouri ale lui Saenredam și Emmanuel de Witte. Trebuie subliniat și faptul că artistul nu prezintă aici marele spațiu interior gotic al bisericii pariziene (a doua ca mărime după Notre-Dame) din obișnuitul punct de vedere de la intrare, de-a lungul nef-ului, către cor, ci alege o direcție de privire oblică, dinspre transept către marea rozasă. Nu este poate lipsit de interes să amintim aici decorația singulară în *trompe-l'oeil* din capela adăugată între 1760—1764 de Victor Louis la Sainte Marguerite din Paris, decorație executată de Paolo-Antonio Brunetti (care poate fi asemuită cu cea de la Santa Maria presso San Satiro din Milano): statuile, friza, coloanele ionice și compartimentele bolții sînt simulate. [2]

Pictura germană cunoaște două direcții distincte de manifestare. Prima (cea mai cunoscută) este cea a tabloului de șevalet. Cea de-a doua, incomparabil mai bogată (și mai puțin cunoscută), este cea a

[1] Luc Benoist, în *Op. cit.*, p. 202.
[2] V. *Dictionnaire des Eglises de France*, vol. IV, pp. IV C 90—91.

picturii plafonante, introdusă în țările germanice de o mulțime de artiști italieni, în frunte cu Tiepolo. „Muzeele au falsificat optica picturii — scrie Germain Bazin — avem credința de a aprecia pictura în raport cu ceea ce vedem în sălile acestora; pînă și istoricii de artă, care ar trebui să dea o justă orientare publicului îl derutează; se scrie în mod curent că pictura germană e mediocră; după ce se citează cîteva nume ca, de pildă, Raphael Mengs [1] sau Antoine Pesne, capitolul se încheie. Istoricii noștri au uitat pur și simplu să-și înalțe capul pentru a privi formele și culorile de pe plafoanele bisericilor; adevărul e că multe din picturile acestea sînt minunate. [...] Romantismul pătrunde în Austria prin Anton Maulpertsch, care e un fel de Magnasco germanic; numai că a trebuit să sfarme dimensiunile tabloului de șevalet la care se limitează pentru a proiecta în spațiul plafoanelor acele fulburații din vîrtejurile nopții." [2] Cea mai impresionantă dintre compozițiile lui Maulpertsch (1724—1796) este, poate, cea din Sala Filozofică a Bibliotecii Strahov din Praga, unde se dovedește un demn urmaș al lui Andrea del Pozzo. Arhitectura imaginară privită în racursiu (cel mai adesea o arhitectură antică), deschiderile spre un cer învolburat sînt principalele caracteristici ale marii picturi plafonante germanice. Din nenumăratele exemple de arhitecturi imaginare vom cita pe cele de la Steingaden ale lui Bergmüller, (1688—1762), pe cele din fresca lui Matthaeus Günther (1705—1788), *Izgonirea demonilor* de la biserica Goetzen din Tirol, ale lui Carlo Antonio Carlone (1622—1664) la Viena, Michael Rottmayr (1654—1730 la Melk sau Martin Johann Schmidt (Kremserschmidt, 1718—1801)[3], ale lui Hans Georg Asam (1649—1711) de la Tegernsee, ale lui Johann Anton Gumpp (1654—1719) și Melchior Steidl (1657—1727) de la St. Florian.

Uneori, elemente arhitectonice pictate iluzionist bordează cornișa încăperii, lăsînd „cerul" liber, ca în frescele lui Paul Troger (1698—1762) din Sala de marmură și Biblioteca de la Melk [4] sau intervin ca simple detalii ornamentale, pierzîndu-și caracterul arhitectural inițial, precum motivele dintre *oculus*-urile Sălii de marmură de la Klosterneuburg, pictate de Daniel Gran (1694—1757) [5].

Oricît ar părea de ciudat, Italia, care prin Mantegna și ulterior prin Padre Pozzo și Tiepolo creează pictura iluzionistă, nu produce în această

[1] Și Mengs a practicat marea pictură decorativă, de exemplu la Catedrala St. Trinitatis, din Dresda.
[2] Germain Bazin, *Op. cit.*, pp. 117—118.
[3] O excelentă serie de desene dedicată monumentelor Vienei găsim în lucrările lui Solomon Kleiner, *Vero et accurata delineatio omnium templorum et coenobiorum*, Vienna Austrie, Augsburg, J. A. Pfepfel (1724—1737) și *Résidences mémorables de l'incomparable héros de notre siècle... Eugène François Duc de Savoye et de Piémont*, Augsburg, Jeremie Wolff (1731—1740).
[4] P. Reginald, *Stift Melk*, Schnell & Steiner, München und Zürich 1965; Ignaz Keiblinger, *Geschichte des Benediktinerstiftes Melk*, I. 1851; Frid. Klauner, *Die Kirche von Stift Melk*, Wien, 1948.
[5] F. Röhrig, *Stift Klosterneuburg*, Schnell & Steiner, München und Zürich, 1963, O. Ludwig, *Klosterneuburg*, Wien, 1951; Karl Drexler, *Das Stift Klosterneuburg*, Wien, 1894.

perioadă un număr însemnat de peisaje imaginare. Cel mai însemnat realizator de arhitecturi imaginare este Giovanni Battista Tiepolo (1696—1770). *Banchetul Cleopatrei și al lui Antonius* (cca 1755), de la Palazzo Labia, este un *trompe-l'oeil* care reprezintă un peristil cu trei travei, de o bogată arhitectură barocă. *Trompe-l'oeil*-ul plafonant de la Palatul Arhiepiscopal de la Würzburg este și un prilej de a reda (în fresca *Europa*, 1750—1753), deasupra unei mulțimi foarte agitate, coronamentele unor clădiri baroce, din care putem distinge un fronton fragmentat, încununat cu o ediculă. Efectul final, poate nu urmărit în mod deliberat dar realizat de acest pictor iluzionist, este acela al unui mare prestidigitator, pictura se contopește cu arhitectura care o susține, dominînd-o deseori prin somptuozitatea imaginii și a culorii. Atît prin subiectele tratate cît și prin modul de realizare, opera lui Tiepolo „se situează mai curînd la sfîrșitul barocului decît în rococo"[1].

Peisajele lui Francesco Guardi (1712—1793), ca și cele ale lui Canaletto, sînt *vedute*, ele înfățișează *ceva* precis și anume priveliști caracteristice din laguna venețiană. *Vederea Insulei San Giorgio Maggiore* (1755) de la Glasgow oferă o imagine cît se poate de veridică asupra marii biserici palladiene, a campaniliei și a clădirilor de anturaj. Senzația de autenticitate este sporită și prin atitudinile variate și naturale ale personajelor. *Canal Grande* și *Ponte Rialto* (1755—1765) de la Pinacoteca di Brera din Milano, de dimensiuni mai mici, este, în schimb, mult mai descriptivă și, totodată, mai poetică (fig. 31). Planul întîi este ocupat de întinderea apelor și de ambarcații, dar mai departe sînt reprezentate cu o minuțiozitate fotografică palatele de pe Canal Grande. Chiar și Ponte Rialto, în depărtare, este redat în amănunt. Același lucru putem spune și despre desenul realizat în jurul anului 1760, aflat la Londra, în care este înfățișat Ca' Rezzonico — ca și clădirile adiacente. Piazza San Marco este înfățișată în cîteva tablouri deosebit de reușite, cu un ecleraj auriu. Cea mai frumoasă vedere este cea păstrată la Grenoble (1770—1775), unde detaliile de arhitectură mai cu seamă cele de la San Marco și de la campanilă (deși în fundal), sînt perfect redate. Cea pictată anterior (1755—1765), aflată la Londra, este mai puțin izbutită, și datorită unor erori de perspectivă. Cea de la Lisabona (1775) surprinde decorația ocazională din 1775, cu loggiile adăugate în fața procurațiilor. Foarte importante din punct de vedere artistic și documentar sînt vedutele, din diferite puncte, ale canalelor venețiene, unde sînt pictate magistral atît construcțiile existente cît și multe amănunte legate de activitățile omenești, recompunînd cu mare artă atmosfera de epocă: *Intrarea la Arsenal* (1780, Kunsthistorisches Museum, Viena), *Rio dei Mendicanti* (1780—1790, Accademia Carrara, Bergamo), *Vedere dinspre vamă spre Chiesa della Salute* (1775—1780, National Gallery, Londra), *Vedere din Piazzetta San Marco spre*

[1] Luc Benoist, în *Op. cit.*, p. 207.

San Giorgio Maggiore (1775—1785, Ca d'Oro, Venezia), *Canal Grande și Santa Lucia* (1770—1780, Collezione Thyssen, Lugano), *Canal Grande dinspre Palazzo Corner* (1755—1765, Pinacoteca di Brera, Milano). Cele mai celebre realizări ale lui Guardi sînt, de bună seamă, cele de la Louvre. *„Il Bucintoro" la Lido* (cca 1770) și, mai ales *„Il Bucintoro" la Santa Elena* (cca 1770), care oferă o priveliște panoramică asupra orașului de pe lagună, Campanila San Marco, Palatul Dogilor, Chiesa della Salute și Libreria San Marco a lui Sansovino fiind pictate cu o precizie uimitoare, mai ales dacă ținem seama de dimensiunile relativ reduse ale tabloului (66 × 100 cm). Lumina aurie din tabloul de la Grenoble este înlocuită aici de o lumină bleu-argintie. Deși nu atît de cunoscute, și interioarele lui Guardi merită a fi reținute, cu deosebire cel aflat tot la Louvre (cca 1770), în care vedem, la un punct de fugă, interiorul unei săli din Palatul Dogilor. Dintre pînzele lui Guardi cea mai „autentic venețiană" este cea reprezentînd *Chiesa della Salute* (Muzeul Toulouse-Lautrec, Albi), atît prin alegerea unghiului de vedere, spre o panoramă atît de caracteristică cît și prin folosirea meșteșugită a clarobscurului și prin dozarea luminii (este foarte frumos contrastul dintre modul în care sînt luminate cupolele albe și în care sînt umbrite portalul și clădirile din planul apropiat). O categorie separată este cea a peisajelor și interioarelor imaginate de artist, așa-numitele *Capricci*[1] *Capriccio cu Piazzetta* (1765—1770, Muzeul Pușkin, Moscova), *Capriccio cu două poduri* (1750—1755, Uffizi, Firenze), *Capriccio cu două porți* (1770—1780), Narodni Galerie, Praga), admirabil pentru amploarea barocă post-palladianistă a arhitecturii, *Capriccio cu arc de triumf în stil ogival* (1775—1780, Accademia Carrara, Bergamo), interesant prin faptul că într-o perioadă cînd stilul gotic era neglijat, artistul pictează o scenă al cărei element dominant este o piesă de arhitectură în care arcului gotic îi sînt alăturate — oarecum excentric — fronton, capiteluri și cornișe renascentiste, două *Capricci cu case țărănești și ruine* (Fondazione Cini, Venezia, respectiv Museo del Castelvecchio, Verona), pe care le-am amintit datorită interesului lor documentar, pictarea unor case modeste fiind un subiect destul de rar în arta preromantică. Chiar dacă aceste scene sînt imaginate de Guardi, ele folosesc însă fragmente din peisaje „autentice"; atmosfera creată nu este cea de utopie, de iluzoriu, de fabulos, ca în tablourile lui Lorrain ori Poussin, ci de familiar și real. Vedutist prin excelență, observator atent al arhitecturilor venețiene, pe care le redă cu minuțiozitate dar și cu poezie, Guardi își animă tablourile prin redarea cu tot atîta grijă a numeroaselor personaje care îi populează pînzele, astfel încît s-ar putea pune întrebarea: a fost el atras în mod deosebit spre arhitectură sau aceasta i-a servit

[1] Introduse în pictură de Marco Ricci (1676—1720).

spre a da autenticitate scenelor pictate? O serie de lucrări ne dau răspunsul: *Capriccio cu ruine arcadiene și case țărănești* în care alăturarea oarecum artificială a caselor de țară unor coloane arcadiene denotă preocuparea autorului pentru stilurile arhitectonice; *Capriccio cu două porți*, în care este clar interesul pentru redarea unor forme de arhitectură imaginate de autor, personajele constituind numai un adaos pentru „încălzirea" atmosferei; *Loggia unui palat* (Ca d'Oro, Venezia), *Arcadele Palatului Dogilor* (Col. Wallace, Londra), în care subiectul tabloului îl constituie vădit amănuntele de arhitectură, coloane, arcade, bolți etc.

Apropiat ca manieră de Guardi este și mai vîrstnicul (cu cincisprezece ani) Antonio Canaletto (1697—1768), celălalt mare *vedutist*. Încă și mai descriptiv decît Guardi, priveliștile sale sînt însă mai severe, cu toată lumina caldă care le învăluie. Comparînd *Bazinul de la San Marco* (Pinacoteca di Brera, Milano) cu un tablou asemănător al lui Guardi, *Canal Grande și Ponte Rialto*, amintit mai sus, aflat tot în colecția milaneză, se observă că diferența esențială constă nu atît în optica asupra monumentelor de arhitectură, cît în tehnica picturală: Canaletto, mai „arhaic", este mai liniar, mai ancorat în tradiția venețiană de origine belliniană, în timp ce Guardi este mai „pictural", desăvîrșește „maniera în tușă liberă, inaugurată odinioară în cadrul curentului caravaggist de Fetti și Liss, continuată apoi de Magnasco și Marieschi, dar niciodată încă atît de bogată și de însuflețită."[1] Cea de-a doua diferență rezultă din tehnica compozițională, care la Guardi duce la realizarea unor opere mai dinamice, de o manieră mai vioaie și mai variată. „În calmele *vedute* de după 1760, pe care Francesco (Guardi — n.n.) le lucrează singur, opoziția față de arta unui Canaletto este totală: în locul stilului exact, conștiincios și liniștit, preocupat de structura regulată a formelor, avem evocarea unor feerii trecătoare [...] Compoziția e atît de nouă și de îndrăzneață în extrema sa economie de mijloace, încît farmecul ireal al lui Guardi nu se explică prin nici o formulă. Or, la data tîrzie cînd a fost pictat acest tablou, neoclasicismul triumfa pretutindeni în Europa, aducînd condamnarea definitivă a tot ce făcuse farmecul Veneției, ceea ce sporește măreția solitară și fericirea melancolică a pînzelor lui Guardi."[2]

Liniaritatea și meticulozitatea stilului lui Canaletto se amplifică și mai mult după călătoriile sale în Anglia, unde „pictorul i-a cunoscut pe peisagiștii olandezi și a fost influențat de maniera prețioasă a lui Van der Heyden"[3]. Totuși, de-a lungul întregii sale activități, maniera lui Canaletto se menține relativ antipicturală și oarecum neemoțională. Ceea ce îl apropie de Guardi este mai cu seamă preferința pentru peisajul amplu, cu figuri, „furat", din realitate, dar și, mai în amănunt, interesul pentru locurile mai puțin reprezentative, dar pitorești: *Curtea cioplitorului de piatră de* la National Gallery din Londra se deschide spre o arhitectură mîndră, dominată de o campanilă venețiană, dar în primul plan găsim case modeste și niște barăci de lemn care îi amplifică autenticitatea. *Isola San Michele* de la Ermitaj are mai multă noblețe dar este mai căutată și, în consecință, mai artificială. O frumoasă compoziție este cea cu *Piazza San Giacomo di Rialto* de la Gemäldegalerie din Dresda, în care, deși se recurge la perspectiva frontală, nu se obține o imagine simplă; datorită repartiției abile a maselor avem de-a face cu o imagine variată și cu un contur al coronamentelor sinuos. Punerea în valoare a volumelor se fac și printr-o iluminare savant dozată, cu filtrări subtile și treceri line de la portocaliu la auriu și bleu.

Remarcabile atît prin valoarea picturală propriu-zisă cît și prin cea documentară sînt tablourile lui Canaletto grupate azi în colecția Bedford de la Woburn Abbey — *Podul Arsenalului, Scuola di San Rocco, Palazzo Bembo și Palazzo Vendramin* (de remarcat abilitatea cu care este pus în perspectivă canalul care face o ușoară curbă), *Campo Santa Maria Formosa*. Deosebit de frumoasă prin efectele de umbră și lumină (vederea e luată de sub o arcadă întunecată) este pictura înfățișînd capodopera lui Antonio Rizzo, Scalone dei Giganti din Curtea Palatului Dogilor din Venezia (tabloul se găsește în Colecția Paglioi din Mexico-City). Dintre nenumăratele tablouri ale lui Canaletto, unul dintre cele mai autentic venețiene este Vederea spre *Riva degli Schiavoni* (Museum of Art, Toledo, Ohio, fig. 32), deosebit de interesantă și prin alegerea unghiului de vedere, Palatul Dogilor apărînd tăiat, ca și cum priveliștea ar fi absolut aleatorie.

Unul din tablourile în care Canaletto obține cea mai mare profunzime spațială este *Venezia — Canal Grande* (Louvre, Paris). Vederea „în adîncime" este dobîndită prin redarea caselor de pe canal într-un racursiu accentuat pe frontul stîng și într-unul mai puțin accentuat pe frontul drept, front care are în plan și o configurație curbă. Tot lui îi aparțin și cele mai frumoase vederi din Londra de pînă la impresioniști. *Ziua lordului primar pe Tamisa* (Castelul din Nelahozeves) este un complement ideal la *Water Music* a lui Haendel. Cu un excepțional spirit de observație și o sensibilitate remarcabilă, Canaletto surprinde și alte vederi pitorești ale metropolei de pe Tamisa: *Vederea Londrei de la Lambeth Palace* (Narodni Galerie, Praga), *Whitehall văzut dinspre Richmond House* (Castelul Goodwood), *City-ul Londrei văzut printr-unul din arcele podului Westminster* (Colecția ducelui de Northumberland)[1].

Din aceeași perioadă de creație a lui Canaletto trebuiesc amintite *Fațada de sud a castelului Warwick* (1751, Warwick Castle), *Fațada de est a catelului Warwick* (1751, două variante, cu punctul de pri-

[1] André Chastel, în *Op. cit.*, p. 204.
[2] André Chastel, în *Op. cit.*, pp. 204—205.
[3] André Chastel, în *Op. cit.*, p. 203.

[1] *Canaletto's View of London*, Spring Books, London, 1961.

vire schimbat, Warwick Castle). *Procesiune la Westminster Abbey* (Westminster Abbey) precum și vederea interioară a *Rotondei Ranelagh* (1754, National Gallery, Londra, cu o variantă mai puțin cunoscută în colecția lord Trevor Brynkinalt, Derbyshire).

Prin liniaritatea oarecum arhaică a stilului, prin tehnica mai simplă a compoziției și prin precizia aproape fotografică a detaliului, arhitecturile lui Canaletto sînt încă și mai „reale", mai „tactile" decît ale lui Guardi, ca să nu mai vorbim de cele ale lui Poussin. Arhitectura imaginară va cunoaște în secolele XVIII și XIX un vizibil declin, în folosul celei „reale" chiar naturaliste, pînă la apariția picturii metafizice și a celei suprarealiste.

Armosfera aparte, neobișnuit de reală pentru o perioadă ce succede picturii utopice, de tipul celei cultivată cu precădere de Lorrain sau Poussin, și care caracterizează pictura Veneției din Ottocento, este datorată, în plus față de motivele enunțate la începutul secțiunii despre secolul al XVIII-lea, faptului că, din punct de vedere arhitectonic, Veneția este un fel de vis cu ochii deschiși. „Orice punct este aici o individualitate necomensurabilă cu altele și nici asimilabilă cu altele; infinită, prin urmare, în propria-i diversitate calitativă care nu autorizează nici o serializare; și același lucru este valabil și pentru timp care, nu se poate, cînd ești la Veneția, socoti o succesiune cantitativă de fracțiuni identice și excluzîndu-se pe rînd, astfel că suprapunerea uneia înseamnă fără îndoială, excluderea precedentei. Timpul Veneției este, în fapt ca o pătrundere și o topire în durata infinită a unor clipe, diferite, fiecare după calitatea ei; clipe care tocmai pentru că sînt diferite nu se exclud pe rînd, ci se prelungesc una în alta printr-un fel de răsturnare a succesiunii în coexistență armonioasă. [...] Dacă Veneția, cu prezența ei singulară, este într-adevăr un scandal, scandal, trebuie să adăugăm, este peisajul ca atare, în măsura în care fructificarea lui estetică se alimentează, ca să spunem așa, dintr-o prezență zilnică trăind în interiorul ambianțelor metaspațiale, fiind individualizate la extrem și de la care primește o calificare estetică care-i individualizează la rîndu-i toate actele și evenimentele." [1] Redarea naturalistă a unei asemenea ambianțe de vis are ca rezultat tot un minunat cadru de vis, mai fabulos decît multe alte imagini „căutate", învăluite în poezie și reprezentate iluzionist.

Trăsăturile esențiale ale lui Antonio Canaletto se regăsesc și la nepotul său, Bernardo Bellotto (numit tot Canaletto). Aceeași tehnică de compoziție, valori tactile apropiate, acesta din urmă utilizînd genul *vedutei* în fixarea peisajelor caracteristice din mari orașe europene: Viena *(Palatul Schönbrunn)*, Dresda sau Varșovia, în care sînt transplantate lumina și atmosfera orașului din laguna Adriaticei. Vederile din Varșovia, din perioada cît a fost în serviciul regelui Stanislas-August Poniatowski au fost și sînt deosebit de prețuite. *Strada Miodowa* (1775,

[1] Rosario Assunto, *Op. cit.*, pp. 272–274.

Muzeul din Varșovia), vederile cu Krakowskie Przedmieścle (Muzeul Național, Varșovia) par aproape fotografii. La fel și *Vederea din Dresda* (Gemäldegalerie, Dresda) în care apar, ca elemente dominante și centre de interes, catedrala St. Trinitatis și Frauenkirche. Aproximativ din același loc este luată și *Vederea din Dresda* (Gemäldegalerie, Dresda) a norvegianului Johann-Christian Dahl (1788–1857), cu deosebirea că aceasta este o *vedută* nocturnă.

La Roma, panoramele urbane au la început, ca prim promotor, pe olandezul de origine Gaspar Van Wittel (1653–1736). Ca și cele venețiene, peisajele urbane ale lui Van Wittel au o precizie deosebită a detaliilor, încă au mai puțină poezie (*Vedere din Roma cu Castel Sant'Angelo*, *Ponte Rotto*, ambele la Palazzo Corsini din Roma).

Un „vedutist" fastuos și rafinat deosebit de conștiincios și de prolific este Giovanni Paolo Pannini, (1691?–1778), care folosește tehnica, metodele de compoziție ale maeștrilor venețieni în pictarea peisajelor romane. Printre cele mai valoroase priveliști urbane se numără cea înfățișînd *Bazilica Santa Maria Maggiore* (Palazzo Quirinale Roma) de fapt fațada barocă (1741–1743) a lui Ferdinando Fuga. Modul de a picta este o formă de tranziție între cel al venețienilor, cu peisaje aerate și liniștite, și cel al lui Van Wittel, cu aglomerări mai confuze și cu detalii numeroase. Într-un alt tablou de-al său, *Carol al III-lea la Qurinale* (1746, Capodimonte, Napoli) aria de observație se restrînge asupra unui portal baroc, pictat cu acuratețe. Aproape „topografică" este *Vederea fațadei Castelului din Rivoli* (Già Coll. Savoia), unde castelul este înfățișat în perspectivă *vol d'oiseau*, manieră străină tradiției marilor peisagiști venețieni precum Canaletto ori Guardi, cu un liniarism destul de arhaic, dar cu o mare acuratețe în ceea ce privește detaliile de arhitectură — și nu numai cele de arhitectură — fiindcă eleganta construcție este redată în mijlocul parcului său. Interesantă este și lucrarea intitulată *Interiorul Pantheonului din Roma*, cu efecte interesante de umbră și lumină.

Înainte de a părăsi Italia, va trebui să amintim două cazuri izolate, primul aparținînd tot școlii romane, celălalt școlii bologneze. Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), care rămîne și acum fidel reprezentărilor unor construcții onirice, dramatic și fantastic, de un patos aproape suprarealist (este vorba de cunoscutul ciclu *Carceri* — „ces angoissantes *Prisons* à l'architecture «revée», colossale, démentielle et logique") [1]. Din ciclul *Antichități, Templele Soarelui și Lunii* (cca 1759) reprezintă ruinele unor clădiri somptuoase cu aspect halucinant de descompunere. Personajele liliputane, care se lasă descoperite cu greu, sînt imediat trecute cu vederea, privirea revenind obsedant spre rămășițele edificiilor la care se mai disting zidurile cu nișe, fațada principală cu portal

[1] Roland Stragliati, în Louis Vax, *Op. cit.*, p. 50. v. și ciclul G. B. Piranese, *Le antichità romane*, Roma, Angelo Rotiej 1756, unde găsim *vedute* romane.

surmontat de nişe semicirculare şi flancat de nişe decorate cu statui. Din acelaşi ciclu, *Campo Vaccino* (1772). În prim plan templul lui Castor şi Polux, în stînga, templul lui Antonin şi al Faustinei, partea superioară a bazilicii lui Massenzio, Colosseum-ul, cîteva construcţii cu faţada barocă de tip iezuit etc.

Cel de-al doilea, Alessandro Magnasco (1667—1749), zis Lissandrino, „care lucrează la Milano, Firenze şi Bologna, e un adept al romantismului din Seicento; spiritul său satiric îl continuă pe Callot preferinţele sale pentru aspectele nocturne pe Morazzone (1573—1626 n.n.) şi Francesco del Cairo (1607—1665 n.n.) romantismul său pe Salvator Rosa, (1615—1673 n.n.), iar de la veneţieni ia strălucirea culorii. Pictate cu o pensulă plină de nerv, ciudatele sale compoziţii exprimă sentimente de un profund pesimism." [1] Una dintre cele mai frumoase realizări ale sale este *Spitalul* din Colecţia Muzeului de Artă din Bucureşti, reminiscenţă aproape unică în Settecento a marelui stil peisajer francez din veacul anterior. Laturile stînga şi dreapta sînt ocupate de construcţii de stiluri variate, aflate într-o stare avansată de paragină (ceea ce nu are drept efect decît sporirea pitorescului şi efectului plastic). Punctul de fugă este împins spre dreapta, împărţind tabloul în rapoartele aproximative de 2/3 şi 1/3, astfel că, natural, în stînga, clădirile vor fi mai bine reprezentate, cele din partea opusă acuzînd o perspectivă mai plonjantă. În partea stîngă, vom găsi clădirile spitalului, cu balcoane cursive la etaj, pereţi masivi străpunşi ici şi colo de uşi cu ancadramente clasice. Tot aici vedem, ca element dominant al compoziţiei, o capelă cu plan trilobat şi cupolă cu calota turtită. Punctul de fugă este mascat de un fel de poartă — arc de triumf, cu o singură deschidere. Personajele minuscule din primul plan, construcţiile utopice, lumina aurie ne fac să ne gîndim cu insistenţă la Lorrain. Mai aspră este compoziţia intitulată *Refectoriul* (Muzeul din Bassano) în care Pierre Chaunu vede „o punte de legătură între un Callot al *Capriccilor* şi adevăratul Goya" [2].

Secolul al XVIII-lea înseamnă şi apariţia picturii moderne în Rusia. Aceasta, în mod natural, a fost mai întîi impregnată, ca şi arhitectura, de spiritul neoclasic. *Hector părăsind-o pe Andromaca*, datată 1773 şi aflată la Galeria Tretiakov din Moscova, datorată lui Anton Losenko (1737—1773), este o astfel de pictură în care scena se petrece într-un cadru specific neoclasic: o exedră cu coloane dorice, în manieră berniniană, şi o scară monumentală, flancată de asemenea de coloane şi împodobită cu doi sfincşi (!). În spate se pot remarca două bastioane cu metereze şi maşiculiuri. În *Vederea cheiului Palatului dinspre Fortăreaţa Petropavlovsk*, din 1793, pictată de Feodor Alexeiev (1754?—1824) şi

[1] Germain Bazin, *Op. cit.*, p. 82.
[2] Pierre Chaunu, *Civilizaţia Europei în secolul Luminilor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986, vol. I, p. 464.

care se găseşte tot la Galeria Tretiakov, putem să ne dăm seama de influenţa uriaşă a peisajului veneţian de tipul *vedutei* asupra picturii europene, chiar de la mari depărtări (fig. 33). Asemănarea este, fireşte, sporită şi de faptul că la Leningrad, ca şi la Veneţia, apa joacă un rol important în peisajul urban, dar modul de concepere a scenei panoramice, tehnica filigranării detaliilor arhitectonice, perspectiva atmosferică şi efectele de lumină arată limpede filiaţia. Construcţiile reprezintă o bandă orizontală, care desparte cerul de apă şi care nu depăşeşte 10% din suprafaţa tabloului, dar ele sînt zona de interes şi au pentru acesta importanţă capitală.

Din nenumăratele cărţi ilustrate dedicate arhitecturii în secolele XVII—XVIII cităm doar *Des fortifications et artifices, architecture et perspective*, s.l.n.d. Paris, 1601, în care una din clădirile reprezentate (fig. 34) are „douăsprezece etaje, veritabilă prefigurare a şcolii din Chicago, ornată la etajele superioare cu urne, sculpturi şi fîntîni." [1]

În concluzie pictura secolului al XVIII-lea, şi ca atare şi aspectele arhitecturale pe care le tratează, cu toată problematica ei aparent senină şi lipsită de griji, este expresia, cel puţin pe plan formal, a unei lupte sau, în orice caz, a unei opoziţii mai mult sau mai puţin făţişe a două din tendinţele divergente care au stat la baza creării, în secolul anterior, a stilului baroc: clasicismul senin, manifestat cu precădere prin Poussin, şi naturalismul caravaggesc. Lupta latentă din trecut produce acum discontinuităţi precum apariţia unei noi dezvoltări de tip arc, clasicismul triumfă în forma artei rococò şi apoi neoclasice, naturalismul în modul terestru, omenesc şi fără mistere care caracterizează viziunea artistică asupra lumii.

[1] *Architecture et beaux livres anciens*, Monaco, 1er Juillet 1986. Pereţi vitraţi de acelaşi gen găsim în epocă în Flandra (v. Primăria din Gand, Casa „De Zalm" din Malines) ori în Spania, în arhitectura tradiţională din La Coruña, în Anglia (Hardwick Hall)

SECOLUL AL XIX-LEA. APOGEUL ȘI DECLINUL ARCULUI DIFUZ. POLARITATEA CLASIC-ROMANTIC

Renașterea peisajului în secolul al XIX-lea prezintă unele particularități interesante. Prima dintre ele este că, în cazul reprezentărilor arhitecturale, interesul artistului se îndreaptă nu atît spre evocarea cît mai fidelă și mai detailată a acestora, ca în secolele XVII–XVIII, și chiar ca în secolul al XV-lea, cît spre *specularea valențelor picturale ale arhitecturii*. Altfel spus, spre sublinierea acelor caracteristici ale clădirilor care, în conformitate cu sensibilitatea și talentul fiecărui artist, puteau fi interpretate pictural cu efecte cît mai mari și mai benefice pentru compoziția picturală în sine, cu evidențierea și chiar omiterea unor amănunte pe care ei le considerau neatractive sau păgubitoare pentru compoziție. Putem explica acest fenomen, care mai tîrziu va marca profund dezvoltarea picturii și trecerea ei spre „figurativitatea transpusă" [1], în principal prin apariția și perfecționarea tehnicii fotografice: pictura își vede scăzut rolul strict documentar [2]. Surprinderea celor mai neînsemnate detalii constructive sau ornamentale necesitau o cheltuială de energie considerabilă, fără ca rezultatul artistic (sub aspectul pictural) să fie de multe ori pe măsura acestui efort. Dar, ca și în capitolul despre gotic, unde am arătat că staticitatea, bidimensionalitatea și preferința pentru medii „impersonale" nu se datorează doar insuficienței dezvoltării a mijloacelor artistice ci și unei concepții artistice mai largi, și aici ar fi nedrept să reducem acest fenomen doar la aspectul său „tehnic". Adevărul este că, excepție făcînd primul sfert al veacului în care e preponderent neoclasică, pictura secolului al XIX-lea este în cea mai mare parte romantică. Philippe Van Tieghem într-un remarcabil studiu dedicat romantismului francez spune că „trăsătura cea mai evidentă este cu precăderea noțiunea de libertate în artă, care se opune celei de regulă sau de tradiție. Se recunoaște artistului dreptul de a crea o formă adaptată geniului său și gustul în numele căruia se judeca odinioară dispare în fața unui nou criteriu; acesta constă în

[1] De fapt acest fenomen este caracteristic nu numai pentru redarea arhitecturii în pictură, ci și pentru redarea tuturor aspectelor din viața cotidiană.
[2] Guilio-Carlo Argan, *Arta modernă*, Editura Meridiane, București, 1982, pp. 78–79.

impresie". [1] Pictorul romantic caută și el, ca și scriitorul (Van Tieghem se referea la scriitori în primul rînd) să-și impună personalitatea nu doar în alegerea unghiului de privire, în discernerea asupra efectelor de umbră și de lumină, dar chiar și asupra subiectului.

Dacă Van Eyck, Carpaccio sau chiar Canaletto și Guardi își făceau un titlu de glorie în a înfățișa construcțiile așa cum erau ele, în cele mai mărunte, și uneori chiar neînsemnate, amănunte, la mijlocul secolului al XIX-lea accentul este pus pe alegerea acelor detalii care se pretează cel mai bine reprezentării picturale și care întregesc cel mai bine compoziția.

Cea de-a doua caracteristică a picturii de acum este, credem, faptul că un tablou care atinge în mod direct sau în treacăt subiectul arhitecturii *înfățișează un loc bine definit și individualizat*, dar, cu unele excepții (Corot, Constable), *se aleg în general locuri mai puțin reprezentative*. O străduță cu case din secolul al XVII-lea, de cele mai multe ori anonime, prezintă pentru pictorul secolului al XIX-lea tot atît interes ca și Colosseum-ul ori Notre-Dame. Putem să spunem că, dacă artistul își asumă dreptul de a alege din multitudinea de aspecte estetice pe care i le oferă o capodoperă de arhitectură pe cele care în arta sa îl slujesc cel mai mult, și-l poate asuma și pe acela de a amplifica, într-un tablou, pe cele ale unei construcții mai modeste, în scopul de a obține rezultate picturale de mare calitate [2].

În sfîrșit, un al treilea lucru care trebuie relevat este acela că, începînd cu finele veacului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea (pictura neoclasică din Franța, Italia și Germania-Nazareenii), se realizează un oarecare acord între subiectul tablourilor istorice — mai cu seamă cele cu subiecte antice — și cadrul arhitectural.

Desigur că acest fenomen se datorește și dezvoltării arheologiei ca știință, descoperirilor arheologice din Campania și creării modei *ruiniste*. Dar și în secolele al XV-lea sau al XVI-lea antichitățile romane trezeau mare interes și Mantegna, de exemplu, picta totuși cu nonșalanță în tablouri cu teme biblice monumente antice alăturate unor construcții medievale. Credem că, pe lîngă motivele arătate, o cauză principală a fost și reconsiderarea goticului ca stil arhitectonic, delimitarea strictă a locului și importanței sale în istoria artelor. În epoca quattrocentescă și chiar tîrziu, în secolul al XVII-lea, goticul era socotit nu numai ca o manifestare artistică de un gust deplorabil, dar și ca un stil barbar, ezoteric și exotic, care s-ar fi pretat foarte bine la

[1] Philippe Van Tieghem, *Le romantisme français*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963, p. 118.
[2] Și înainte găsim multe exemple în care case simple și modeste serveau pictorilor drept modele — la flamanzi mai ales — dar acum fenomenul este mai extins și, în plus, dacă la un Bruegel sau Brouwer casele simple serveau drept anturaj, acum ele sînt de multe ori însuși subiectul tabloului (la Constable, de exemplu).

a servi drept cadru unor scene din vremuri îndepărtate și încărcate de mister.

Mici inadvertențe sînt treptat eliminate. În *Femeile Sabine* (1799, Louvre, Paris) de David (1748—1825) este adevărat că pe stînca din fund se vede cu claritate un templu italic, dar el este înconjurat de un rînd de fortificații din care doar cele din dreapta au un aer roman. Cele din stînga, în special bastionul rotund crenelat [1], sînt însă clar medievale. Oricum, costumația personajelor este pusă în acord cu epoca în care se defășoară acțiunea.

Într-o operă cu cîțiva ani mai veche, *Paris și Elena* (1788, Louvre, Paris), decorul este, într-adevăr, grecesc (cu excepția pieselor de mobilier care au, din păcate, cu toată eleganța lor și îndemînarea cu care au fost executate, un aspect roman). Antablamentul cu cariatide de după draperia aruncată cu o neglijență studiată este grecesc și este lucrat admirabil. Totuși, o decorație gen Erechteion (deci din epoca clasică) nu ar fi avut ce căuta într-un tablou care evocă lumea de dinaintea războiului troian. Mai consecvent se arată David în tabloul ce-l înfățișează pe *Leonidas la Termopile* (1800—1814, Louvre, Paris). Tabloul este pictat după celelalte două și prin urmare este opera unei perioade de creație mai avansate, dar credem că dacă artistul nu s-ar fi mulțumit să înfățișeze doar templul grecesc din centrul imaginii, ar fi putut să apară și aici unele inadvertențe.

Interesantă din punct de vedere documentar este *Încoronarea lui Napoleon* (1805—1807, Louvre, Paris), fiindcă putem vedea care era aspectul interiorului Catedralei Notre-Dame (de fapt a corului) în urma operațiunii de „barochizare" din secolul al XVII-lea [2] cunoscută sub numele de *Voeu de Louis XIII*. Decorația barocă s-a suprapus aici peste construcția originală, așa cum s-a întîmplat la multe clădiri de cult din Europa Centrală (Klosterneuburg [3], Rottenbuch [4], Sf. Toma din Mala Strana-Praga [5] etc.), astfel că în zona corului, catedrala pierduse în interior aspectul gotic, așa cum se vede în tabloul lui David [6].

Mai autentic grecesc, atunci cînd se hotărăște să-și plaseze personajele într-un cadru mai amplu, este Ingres (1780—1867). Într-o pînză pictată în 1827, la vîrsta de patruzeci și șapte de ani, *Apoteoza lui Homer*, de la Louvre, Paris, este înfățișat, în vedere frontală, un templu grecesc care demonstrează nu numai deplina stăpînire a tehnicii picturale (poate doar excesiva accentuare a reliefurilor care provoacă o

[1] Care vădește influența lui Poussin, după care David a făcut multe studii; v. și Lionello Venturi, *Pictori moderni*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 58.

[2] *Dictionnaire des Églises de France*, vol. IV, pp. IV C15—32.

[3] Vezi nota nr. 5 de la pag. 127.

[4] Philippe Minguet, *Op. cit.*

[5] Emanuel Poche, *Praha barokní*, Edice Architektura, Praha, pl. 10.

[6] Decorația barocă a fost înlăturată cu ocazia restaurării complete a monumentului de către Viollet-le-Duc, între 1844 și 1864.

senzație de „scoatere din pagină" să-i fi supărat pe unii critici [1]) dar și cunoașterea precisă a arhitecturii clasice elene. Coloanele ionice, arhitrava, friza, frontonul cu antefixele sînt redate cu un simț puternic al liniei [2] și sînt expresia și a unui control permanent al volumelor. „Clasicismul" și „academismul" lui Ingres sînt în realitate forme [3] prin care Ingres exprimă o gamă largă de sentimente, aidoma celor pe care ilustrul său contemporan, Saint-Saëns, le comunica prin muzică. Acest lucru se vădește și în *Stratonice* (1840, Musée Condé, Chantilly). Atitudinile personajelor nu au nimic din atitudinile teatrale ale lui David, iar interiorul este pictat cu o scrupulozitate arheologică (coloanele, decorația ușii și desenul mozaicului sînt perfecte) pe lîngă care ruinele lui Mantegna ni se par pline de naivitate.

Arhitectura clasică este prezentă, mai mult sugerată la Guérin (1774—1833), în cel mai cunoscut tablou al său, *Intoarcerea lui Marcus Sextus* (1799, Louvre, Paris), în care sînt prezentate nișe pe jumătate ascunse de drapaje. Campania lui Napoleon în Egipt prilejuiește și apariția unei mode „orientaliste" care va dura aproape întreg secolul. *Ciumații din Jaffa* (1804, Louvre, Paris) a lui Gros (1771—1835) înfățișează un lazaret improvizat, prilej pentru autor de a înfățișa și curtea interioară a unei construcții arabe (probabil o moschee); în stînga se vede un arc în acoladă caracteristic. Prin arcada din mijloc se întrezărește un frumos peisaj cu tentă orientală. Cel mai mare orientalist este însă Delacroix (1789—1863). Decorul este mai mult implicit, el mai mult se ghicește, fiind sugerat de unele amănunte care la alți pictori ar fi probabil nesemnificative (*Femei din Alger*, 1834, Louvre, Paris, *Cucerirea Constantinopolului*, 1841, Louvre, Paris, *Muley Abd-er-Rahman, sultanul Marocului, ieșind din palatul său de la Mequinez*, 1845, Louvre, Paris). Dar Delacroix și-a îndreptat atenția și asupra arhitecturii neoclasice (*Mirabeau și marchizul de Deux-Brézé*, Glipto-teca Ny Carlsberg, Copenhaga) și chiar asupra interioarelor umile care, tratate de un pictor neînzestrat cu geniul său, ar fi fost, fără îndoială, lucrări ratate (*Soba*, Louvre, Paris). În ceea ce privește frescele de la Saint-Sulpice din Paris (1849—1861), Delacroix continuă linia marii arhitecturi iluzioniste, agreată cu deosebire în veacul precedent *(Alungarea lui Heliodor)*. Un tablou interesant al unui maestru relativ puțin cunoscut, Louis-Léopold Boilly (1761—1845) este *Mutatul* (Musée Cognacq-Jay, Paris), în care fundalul este o frumoasă panoramă urbană specific franceză.

[1] Lionello Venturi, *Pictori moderni*, pp. 71—72.

[2] Charles Baudelaire, *Op. cit.* vol. II, p.587.

[3] A se compara felul în care este tratat subiectul „cornișă susținută de cariatide" în *Paris și Elena* a lui David, frontal și plat, cu cel în care îl tratează Ingres, în racursiu și cu un modeleu mai atrăgător al figurilor, în *Don Pedro de Toledo* (1820, colecție particulară, Oslo).

În comparație cu aceste tablouri, în care arhitectura deține rolul de fundal, de cadru, în cele ale lui Corot (1796—1875) ea se bucură de atenția cuvenită subiectului principal. Tratarea este însă diferită de aceea a artiștilor venețieni din Ottocento [1]. Grija pentru redarea fidelă, minuțioasă a amănuntelor este depășită la maestrul francez de aceea de a cizela cu mai multă precizie formele mari, de ansamblu. În același timp, unghiurile de privire sînt alese în așa fel încît vederea să fie originală și prin felul în care este luată imaginea. Așa se întîmplă cu *Colosseum-ul privit prin arcadele bazilicii lui Constantin* (1825, Louvre, Paris). Pe Corot nu îl interesează în principal nici Colosseum-ul, din care se vede doar etajul de sus, nici bazilica în ruină din primul plan (de altminteri din ea nu se disting decît trei arcade), ci ansamblul lor. Lionello Venturi sesizează foarte bine diferențele dintre modul de receptare a imaginii spațiului construit la peisagiștii din secolul al XVIII-lea și la Corot: „...există o sensibilitate a materiei la care nimeni nu se mai putea gîndi în Franța de la Chardin încoace. Iar acea sensiblitate nu e altceva decît dragostea pentru ton și pentru raportul între tonuri, o afecțiune plină de gingășie pentru întreaga operă. Arcadele romane devin astfel un refugiu pentru spirit. Gîndiți-vă la Pannini și la Hubert Robert, amîndoi pictori de ruine romane, la superficialitatea lor, la artificiile lor. Gîndiți-vă la Canaletto și veți înțelege limita pe care o impune sensibilității lui perceperea obiectivă a realității. [...] Subiectul e într-adevăr ruina romană, dar motivul este umilința pictorului, duioșia lui, dragostea pentru refugiul pe care l-a găsit. Nu poate compune, fiindcă această duioșie îl atrage lîngă arcade, deși nu vede detaliile arcadelor, ci doar tonul ansamblului, ca și cum ele ar fi la o distanță fără sfîrșit (distanța visului)".[2] Aceeași temă a celor trei arcade, care în Evul Mediu și în Renaștere ritmau mai mult sau mai puțin inspirat fundalul compoziției, de regulă într-un spațiu interior [3], este tratată acum de Corot — mai mult ca sigur fără intenția de a aduce îmbunătățiri acestui sistem — cu totul altfel: arcadele sînt acum dispuse în primul plan, întrerupînd pe alocuri fundalul.

Două tablouri realizate între anii 1830—1840 sînt expresia unor tendințe stilistice divergente: *Catedrala din Chartres* (1830, Louvre, Paris) cu o diversitate cromatică, mai scăzută, este, fără îndoială, o imagine reprezentativă: sînt reproduse și fațada principală dar și cea laterală, în unghiuri aproximativ egale. Totuși, dacă ar fi dorit să obțină vederi

[1] Din 1834, cînd întreprinde o a doua călătorie în Italia, datează o *vedută* venețiană, aflați la Muzeul Pușkin din Moscova, unde sînt evidente deosebirile între el și un Canaletto, Bellotto sau Guardi. Vederea este luată din fața Palatului Dogilor, spre Chiesa della Salute. Se pot vedea coloanele cu San Teodoro și Leul lui San Marco. Tratarea amănuntelor nu-l interesează prea mult, în schimb se străduiește să redea cît mai bine materialele și efectele de lumină.

[2] Lionello Venturi, *Pictori moderni*, p. 102.

[3] A se observa cum este tratat acest motiv în *Jurămîntul Horațiilor*, (1784) al lui David, de la Louvre.

și mai caracteristice pentru monument, cu siguranță că ar fi găsit un loc de unde acestuia să i se vadă și partea de jos, cu portalurile. N-a dorit asta, în schimb, a ținut să completeze imaginea catedralei cu cea a caselor învecinate, în așa fel încît să prindă cîte ceva și din viața orașului. *Moulin de la Galette* (1840, Musée d'Art et d'Histoire, Geneva) este pictată în nuanțe mai vii. Ca și în *Catedrala din Chartres*, artistul alege un loc în care partea dreaptă este ocupată de o movilă de pămînt. Dar aici, această alegere izbutește să ne creeze o mai accentuată senzație de aleatoriu în determinarea compoziției. Nimic nu pare căutat, ales. E ca într-o plimbare, cînd, la un moment dat, ridici privirea și surprinzi o scenă oarecare. Acest tip de vedere și acest obiectiv — Moulin de la Galette — avea să fie pentru multă vreme unul din subiectele preferate ale artiștilor de pe Montmartre—Georges Michel (1763—1843), Daguerre (1787—1851), Théodore Rousseau (1812—1867), Vollon (1833—1900), Van Gogh (1853—1890), Utrillo (1883—1955) și alții [1].

Din deceniul următor, alte două tablouri, tot atît de deosebite între ele: *Portul la Rochelle* (1851, Colecția Rothschild, Paris) este o vedere, în care, ca și la olandezi sau la venețieni, cerului și apei îi sînt rezervate un loc important. Cu toate acestea, atmosfera caracteristică vechii cetăți protestante este surprinsă perfect, fără ca artistul să se complice în multe detalii inutile. *Rue Saint-Vincent din Montmartre* (Musée des Beaux-Arts, Lyon) este și ea caracteristică pentru Montmartre, dar caracteristică în primul rînd prin atmosferă. Este adevărat că de pe la 1850 peisajul s-a schimbat, dar pînă nu de mult a existat întrebarea dacă această pictură înfățișează într-adevăr Rue Saint-Vincent sau strada vecină, Rue des Saules. Tendința spre alegerea locurilor mai puțin cunoscute, dar cu valori pur picturale ridicate, este aici perfect ilustrată.

Din ultima perioadă de creație vom aminti doar două din capodoperele sale: *Clopotnița din Douai* (1871, Louvre, Paris), una dintre vederile sale urbane cele mai pline de poezie, și *Podul din Mantes* (1870, Louvre, Paris), o operă interesantă prin tonurile sale de gris. Poate că în nici una din operele sale nu a tratat cu atîta admirabil talent reliefurile arhitecturii, nu a decupat mai bine volumele majore prin jocuri savante de suprafețe luminate și umbrite [2].

[1] Într-o monografie dedicată pictorilor din Montmartre, Pierre Courthion arată că *Le Moulin de la Galette* al lui Corot este primul tablou important inspirat de „La Butte", iar revoluția declanșată de acest artist în pictură l-a înălțat pe acesta, împreună cu Vermeer și înaintea lui Utrillo, la rangul de „cel mai emoționant dintre pictorii pietrei" (Pierre Courthion, *Montmartre*, Albert Skira, Geneve, 1956, pp. 18—19).

[2] Este interesant poate de remarcat că în pînzele cu un evident conținut poetic ale lui Corot descoperim o rigoare constructivă deosebită. Iată observația pe care o face Maurice Sérullaz: „*la Vue de Villeneuve-lès-Avignon avec le fort Saint-André*, datat 1836 (Muzeul din Reims), oferă o atît de riguroasă geometrizare a formelor în spațiu, încît parcă anticipează unele opere din perioada cubistă ale lui Derain, sau anumite peisaje de La Fresnaye" (Maurice Sérullaz, *Op. cit.*, p. 38).

Dintre ceilalți peisagiști francezi vom mai cita pe Adolphe Monticelli (1824—1886), la care arhitectura este de-abia schițată *Sărbătoare la Saint-Claude*, Muzeul de Artă București; este vorba de construcția cu cupolă din fundal. Cu aptitudini picturale mai reduse, Etienne Bouhot (1780—1862) realizează pe la 1825 o reușită *Vedere a vechii biserici din Montmartre* (cca. 1825, Musée Carnavalet, Paris) [1], în care absida cu forme gotice este scăldată de o frumoasă lumină bleu-aurie, de seară.

Fără a se încadra pe linia peisajului autentic, desenele lui Victor Hugo (1802—1885) prezintă cîteodată aspecte ale unor arhitecturi fantastice, redate cu mare talent și cu un patos specific romantic. Imaginația sa și evadarea spre teritorii necunoscute îl fac însă să fie un izolat. *Farul din Eddystone* (Musée Victor Hugo, Paris) prezintă o viziune arhitecturală (fig. 35) demnă parcă de un Piranesi. În mijlocul furtunii, turnul cu siluetă colțuroasă și făcut parcă să sfideze, prin numeroasele *surplomb*-uri, legile gravitației, participă și el cu aspectu-i fantomatic la crearea atmosferei de tensiune. *Mănăstirea în ruine* (Musée Victor Hugo, Paris) are de asemenea un aspect ireal. Cerul este mai senin, dar pămîntul și toată clădirea (de fapt ce a mai rămas din ea) par tocmai ieșite dintr-o serie de violente zguduiri tectonice.

În spiritul picturii Settecento-ului, în special al *vedutei* venețiene, este opera unui romantic, de fapt a unui „verist" [2] ca Angelo Inganni (1807—1880). *San Marco* (Museo Revoltella, Trieste) prezintă o priveliște a Piazzetei San Marco, dinspre canal, cu catedrala, loggietta și turnul orologiului. Ca tratare volumetrică și profunzime spațială, lucrarea poate sta oricînd alături de cele mai bune producții ale școlii din Settecento-ul venețian, ca și *Piazza Mercanti* (Galeria de artă modernă, Milano). Un alt peisagist, remarcabil mai ales, așa cum spune Maltese, „prin autenticul lui talent de pictor, decît prin anticipații sau inovații inexistente" [3], este Giacinto Gigante (1806 —1876). Opera sa este mai personală și mai elaborată decît a lui Inganni; ea este și un răspuns al școlii peisagistice de tip „meridional [4]. *Panorama orașului Napoli* (Colecția Astarita, Napoli) [5] și, în special *Case la Gaeta* (Galleria Nazionale di Arte Moderna, Roma) sînt dovada marilor sale calități de pictor de scene urbane. Ultima pune foarte bine în valoare volumele paralelipipedice ale caselor mediteraneene, detaliile de construcție (fereastra biforă a turnului din chiar centrul imaginii), starea materialelor (tencuielile vechi de pe case și de pe cele două arce).

1 V. și Pierre Courthion, *Op. cit.*, p. 16.
2 Corrado Maltese, *Istoria artei italiene (1785—1943)*, Editura Meridiane, București, 1976, vol. I, p. 169.
3 *Idem*, p. 172.
4 S. Ortolani, *Giacinto Gigante*, Bergamo, 1930.
5 V. și lucrarea lui Antonio Pitloo (1791—1837), *Castel dell'Ovo din Napoli* (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma).

Un pictor foarte dotat dar și foarte puțin cunoscut, care rămîne legat de maniera vedutei, este Luigi Querena. *Vederea din Venezia* (colecție particulară, Como) este un frumos tablou ce-l amintește întrucîtva pe Canaletto. Sînt reprezentate cu multă fidelitate, dar și cu multă poezie, Chiesa di Santi Giovanni e Paolo, Scuola di San Marco (în prezent Ospedale Civile), precum și Monumentul ecvestru al lui Bartolomeo Colleoni.

Giuseppe de Nittis (1846—1884) [1] și Telemaco Signorini [2] (1835—1901) ilustrează două direcții diferite, dar deopotrivă viabile. La primul, volumele arhitecturale sînt mai detaliate, puse în lumină cu o virtuozitate aproape egală cu a unui Pissaro sau Sisley (*Peisaj*, Galleria Nazionale Capodimonte, Napoli). Signorini se mulțumește însă să le sugereze, tușeul său nu are în atît de mare măsură darul de a nuanța, cît de a rezuma și de a crea o imagine sintetică și sugestivă, într-o manieră apropiată mai degrabă de cea a lui Cézanne (*Dana Marinei din Riomaggiore*, Colecția Jucker și *Riomaggiore văzut dinspre cimitir*, Colecția Signorini).

Unul din cele mai frumoase și mai tradiționale tablouri italiene de *plein-air* din Ottocento [3] este *Vederea din Portici* (Galleria Nazionale Capodimonte, Napoli) al lui Marco de Gregorio (1829 —1876). Dintre toate tablourile italiene amintite mai sus, acesta este cel mai „liniar", cu cele mai reduse clarobscururi, dar, în afară de *Casele din Gaeta* ale lui Gigante, volumetria clădirilor și efectele de umbrire ale acestora sînt cel mai bine tratate. Strada care pătrunde în interiorul satului și dă picturii dimensiunea în adîncime, alegerea judicioasă a direcției de privire astfel încît vederea să fie cît mai interesantă și mai variată sub aspect formal (să observăm că aproape nici una din case nu are laturile paralele cu cealaltă, de asemenea și diferența de nivel dintre strada din dreapta și cea din stînga) conferă acestui tablou o ridicată valoare artistică [4].

Începînd cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, după Franța, cea mai puternică școală peisageră este în Anglia: Gainsborough (1727—1788), cei doi Cozens (Alexander, 1701—1786 și John-Robert, 1752—1797), John Crome (1768—1821), dar îndeosebi (în secolul al XVIII-lea) Richard Wilson (1714—1782), onorează, prin arta lor, acest gen; ultimul s-a bucurat de o mare prețuire din partea contemporanilor săi. „Ca peisagist, scrie Alan Cunningham, meritele lui Wilson sînt importante; concepțiile sale au un caracter impunător, în general, iar execuția e viguroasă și strălucitoare: prospețimea de rouă, luciul natural și structura armonioasă a priveliștilor sale rareori au fost întrecute. De la început el a nesocotit monotona insipiditate a decorului comun, pentru a se înălța

1 E. Piceni, *De Nittis*, Milano, 1955.
2 E. Somaré, *Signorini*, Milano, 1926.
3 Corrado Maltese, *Op. cit.*, vol. I, p. 228.
4 De observat că, în Ottocento, casele preferate de pictori sînt cele umile, în maniera de tratare asemănătoare celei din *Le four à plâtre* (1824, Louvre, Paris) al lui Géricault (1791—1824).

la măreție și splendoare naturală — rîurile lui par sălașuri de nimfe, dealurile ar putea fi locul de întîlnire al muzelor, iar templele sînt vrednice de pașii zeilor".[1] Peisajele lui Wilson sînt cel mai autentic engleze, iar cel mai frumos dintre ele este *Croome Court*; aici distinsa vilă paladiană, de un alb luminos, are același efect pe pajiștea verde ca al unei perle pe o catifea verde.

La Turner (1775—1851) predomină evocările mării [2]. Chiar și atunci cînd pictează Veneția (*La Piazzetta*, 1839—1840, Tate Gallery, Londra), „datele materiale" dispar din pictura sa [3] care devine din ce în ce mai mult, odată cu trecerea anilor, o interacțiune tot mai nebuloasă dintre mediul marin și cel atmosferic, fenomen care are ca rezultat tabloul, între vis și realitate, cu arhitecturi pierdute într-o abureală ce se ridică din ape spre a se întîlni cu încețoșarea coborîtă din atmosferă. Contemporanii, și în special Constable, i-au reproșat, că „peisajele lui sînt cu atît mai asemănătoare cu cît nu înfățișează nimic." [4] Acesta din urmă, mai tînăr doar cu un an, este însă partizanul unui mod de a privi realitatea cu totul diferit: „Orice tablou cu adevărat original este un studiu separat, guvernat de legile lui proprii; astfel încît, ceea ce este adevărat la unul din ele va fi adesea în întregime fals dacă-l raportăm la altul [5]". Ca și la Corot, obiectul arhitectural este la el într-o permanentă simbioză cu mediul înconjurător. Iată două variante ale aceluiași subiect, îndrăgit de Constable: *Catedrala din Salisbury*. Cea de la Victoria & Albert Museum din Londra este mai analitică, stilul mai prețios și mai căutat, vederea monumentului mai completă și mai detailată. Arcul pe care-l formează crengile copacilor lasă să se vadă turnul catedralei. Efectul este bineînțeles realizat în mod deliberat dar este de o mare naturalețe. Și acum tabloul de la National Gallery (cca 1857). Din catedrală nu se mai zărește decît turnul, care intră în concurență cu coroanele copacilor din primul plan. Nu mai este vorba de un tablou ce *reprezintă* expres Catedrala din Salisbury, ci de un *peisaj în care apare și acest monument* și în care el intră în compoziție cu aceeași forță ca și elementele de peisaj natural cu care conlucrează [6]. Această construcție, considerată de mulți drept cel mai frumos monument gotic al Angliei, l-a inspirat și pe „imaterialul" Turner, într-una din cele mai elegante și, în același timp, dintre cele mai descriptive lucrări ale sale — *Vederea Catedralei din Salisbury*, aflată la Victoria & Albert Museum.

Sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea prilejuiește, și în Anglia, apariția modei peisajelor nostalgice, în care

[1] Allan Cunningham, *Pictori englezi*, Editura Meridiane, București, 1987, p. 228.

[2] Ruskin este de părere că „Turner a fost singurul pictor care a înfățișat vreodată cu adevărat suprafața calmă sau forța dezlănțuită a apei", în John Ruskin, *Modern Painters, Însemnări despre artă*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 210.

[3] Michael Middleton, în *Istoria ilustrată a picturii*, p. 220.

[4] *Idem.*

[5] Apud Lionello Venturi, *Pictori moderni*, p. 42.

[6] V. și Alfred Leroy, *Histoire de la civilisation anglaise*, Librairie Marcel Didier, Paris, 1965, p. 331.

centrul de interes îl constituie, cel mai adesea un edificiu gotic, de exemplu, în *Kirkstall Abbey* (Victoria & Albert Museum, Londra) de Thomas Girtin (1775—1802), eventual aflat în ruină (ca în *L' Abbaye St.-Bertin din Saint-Omer*, Muzeul din Nottingham) de Richard Bonnington (1801—1828) și unde întîlnim o manieră aproape piranesiană. O altă lucrare a lui Bonnington, litografia reprezentînd *Rue du Gros-Horologe* din Rouen (fig. 36 a) înfățișează, într-un *sfumato*, neobișnuit în tehnica litografiei, un spațiu urban celebru, a cărui configurație rezultă că nu s-a schimbat de la data acestei reprezentări (fig. 36 b) inclusiv turnul cu orologiu, datat 1389 și cunoscut ca fiind cel mai vechi din lume.

În țările germanice, în Austria în special, tabloul cu subiect arhitectural este, mai mult decît în alte țări, legat de tradiția secolului trecut. O lucrare de un excelent nivel, *Stephansdom dinspre „Stock-im-Eisen Platz"* (fig. 37) (1832, Österreichische Galerie, Viena), pictată de Rudolf von Alt (1812—1905), la numai douăzeci de ani, manifestă influența *vedutelor* de tip urban ale lui Bernardo Bellotto, care a lucrat de altfel la Viena. Minuțiozitatea de redare a detaliilor de construcție gotice ale marii catedrale vieneze este impresionantă. Lucrări puțin cunoscute, dar de un înalt nivel artistic sînt *Vedere din Overschie* (City Gallery, Viena), a lui Rudolf Ribarz ieșită parcă din mîna unui Van Goyen, *Nordwestbahnhof din Viena*, de Karl Karger, o vedere interioară a gării, pictată cu mare acuratețe a amănuntelor constructive, cum ar fi fermele metalice ale acoperișului și cu un ecleraj remarcabil (lumina argintie pătrunde prin marele perete vitrat din fundal și prin luminatorul din acoperiș), *Piața de fructe din Schanzel, lîngă Podul Maria-Tereza* (Historisches Museum der Stadt Wien), de Alois Schönn o inspirată vedere a orașului și a unui pod metalic, *Moară olandeză* (City, Galerie, Viena), de Eugen Jettel, pictată în maniera specific neerlandeză.

Legat parcă de iconografia secolului al XVIII-lea, prin desfășurarea largă a perspectivei și prin personajele minuscule, este tabloul *Parada din piața Operei din Berlin* (1839, Castelul Montbijou, Berlin) al lui Franz Krüger (1797—1857). El reprezintă cu fidelitate marea arteră berlineză Unter den Linden; în dreapta cunoscuta clădire Corpul de gardă (1816—1818) de Karl Friedrich Schinkel. Pe aceeași linie stilistică lucrarea *Johanneskirche din Hamburg* (1829, Kunsthalle, Hamburg) de Julius Oldach (1804—1830). Doar la un vizonar ca elvețianul Arnold Böcklin (1827—1901), compozițiile devin mai frămîntate *Atacul piraților asupra unui fort* (1872, Galeria Galatea, Torino).

Cea mai cunoscută pictură cu tematică arhitecturală din arta rusă a veacului trecut este considerată *Curtea din Moscova* (Galeria Tretiakov, Moscova), a lui Vasili Polenov (1844—1927); lucrarea este deosebit de sugestivă pentru modul de viață rusesc al acelei epoci, prin curtea casei modeste din primul plan, dar totodată ea evocă și

arhitectura veche, tradițională, prin turnul ascuțit al clopotniței [1] și biserica, cu turlele cu acoperișuri în formă de bulb. Se crede că imaginea este reală, dintr-o curte a cartierului Arbat [2]. Și în *Întoarcerea ciorilor* (1871, Galeria Tretiakov, Moscova) a lui Alexei Savrasov (1830—1897) sînt alăturate același tip de clădiri. Totuși, pictorul rus cel mai puternic atras de tematica arhitecturii este Alexandre Benois (1870—1960). Ciclul său *Ultimele plimbări ale lui Ludovic al XIV-lea* (1897—1898) reprezintă o evocare dintre cele mai poetice ale ansamblului monumental de la Versailles [3].

Reprezentări arhitecturale interesante găsim și în școala poloneză — *Cucerirea Arsenalului* (din noaptea de 29 noiembrie 1830, Muzeul Național Varșovia) de Marcin Zaleski (1796 —1877), *Jurămîntul lui Tadeusz Kosciuszko în Piața din Cracovia* (Muzeul Național, Cracovia), de Michal Stachowitz (1768 —1825). Foarte frumos este tratat interiorul baroc în marea compoziție *Rejtan* (Muzeul Național, Varșovia) de Jan Matejko (1838—1893) [4].

Una din primele reprezentări ale spațiului urban tipic marilor aglomerări americane, este gravura *The Great Canyon. New York Stock Exchange)* de Joseph Pennell (1860 —1926).

În afara pictorilor cu o orientare romantică și impresionistă, cu clare influențe europene ca Thomas Eakins (1844—1916), Albert Ryder (1847 —1917), Winslow Homer (1836—1910), George Inness (1825—1894), arta americană oferă și numele unor talentați ilustratori ai arhitecturii și obiceiurilor din zonele de vest ale Americii, în care civilizația vechiului continent de-abia începuse să pătrundă. Peter Moran (1841—1914) este unul dintre aceștia. *Taos* (cca 1880, Amon Carter Museum, Forth Worth, Texas) este o acuarelă (fig.38 a) în care apare una dintre cele mai vestite construcții de tip *pueblo* — așezarea Taos din New Mexico — așa cum arăta ea la 1880 [5]. Tot din aceeași perioadă datează și acuarela *Zia* (Amon Carter Museum, Fort Worth ,Texas), cu valoare documentară,

[1] Caracteristic pentru arhitectura rusă veche. Forma sa, asemănătoare unui creion, îl apropie de cea a edificiilor religioase cu acoperiș piramidal din secolul al XVI-lea — *Voznesennia* din Kolomenskoe. Acest tip de construcție apare și în lucrarea *Sunet de Vecernie* (Galeria Tretiakov, Moscova) a lui Isaac Levitan (1860—1900).

[2] V. Volodarsky, *The Tretyakov Gallery*, Aurora, Leningrad, 1979.

[3] V. Natalia Lapșina — *Mir Iskusstva*, Editura Meridiane, București, 1980, pp. 47—48.

[4] V. Janusz Wafek — *Histoire de la Pologne dans la peinture*, Editions Interpress, Varsovie, 1988.

[5] Locuințele *pueblo*, a căror construcție a început să fie practicată, din secolul al X-lea, de către indienii agricultori din sud-vestul Statelor Unite, aveau și funcția de apărare, fiind ridicate din piatră și tradiționalele cărămizi *adobe* (v. Ronnie C. Tyler, *Amon Carter Museum*). Cînd în 1974 s-a construit un nou palat de justiție în Taos (Taos Architects), una din condițiile impuse de municipalitate arhitecților a fost ca ei să preia din formele arhitecturii *pueblo*. (fig 38b) Dar acest tip de construcții a inspirat și locuințele moderne de tip „movilă", ai căror pionieri au fost arhitecții francezi Michel Andrault și Pierre Parat.

în care apare redat satul cu acest nume din New Mexico și principalul său monument La Iglesia Nuestra Señora de la Asuncion.

Primele imagini reprezentînd monumente și edificii diverse din România, realizate într-o tehnică picturală modernă, bazată pe perspectivă, datează de pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Este binecunoscut desenul lui Luigi Mayer din 1793 (după care William Watts a realizat o stampă) care înfățișează *Podul Mihai Vodă*. Exactitatea reprezentării nu poate fi pusă la îndoială avîndu-se în vedere caracterul desenului mai curînd documentar decît artistic [1]. La fel se poate spune și despre desenele și acuarelele lui Amedeo Preziosi (1816 —1882) — *Bucureștiul în 1869 văzut din Turnul Colței* și *Biserica Batiștei*. Tot un aspect descriptiv, însă cu mai vădite înclinații strict picturale au imaginile lui Carol Popp de Szathmary (1812—1888), *Bărăția din Cîmpulung* în care caracterul documentar este atenuat prin animația ce domnește pe strada dintre clădiri) în dreapta o construcție cu turlă și cu cerdac în stil popular românesc, în stînga o clădire în stil brîncovenesc), *Biserica și Hanul Stavropoleos* din București, la care ne surprinde gradul de detaliere — în special de la Stavropoleos la filigranele decorației în piatră specific brîncovenească. Se poate vedea aici construcția de dinainte de restaurare, fără turla cu tambur cilindric. Tot din Cîmpulung avem și una din primele picturi propriu-zise cu subiect arhitectural din arta românească, cea a lui Ion Negulici (1812 —1851), unde, cu tot caracterul de crochiu, de non-finit, volumetria caselor, a turnului și a cupolelor este bine pusă în evidență, iar culoarea naturală.

În tablourile lui Theodor Aman (1831—1891), arhitectura este pentru prima dată la noi înglobată cu maturitate și talent în spațiul fictiv al picturii, realizîndu-se mult dorita fuziune dintre subiect și cadrul construit. Picturile sale nu au aerul unor vederi urbane cu un caracter mai mult sau mai puțin accentuat de document ori de „peisaj pur" ca în exemplul precedent. În *Vlad Țepeș și solii turci* (nedatat, cca 1862, Muzeul de artă București), această interrelaționare dintre personaje și arhitectura interiorului este clară. În plus, autorul se străduiește să reprezinte un interior veridic din punct de vedere istoric: ușa de lemn surmontată de arce gotice lanceolate în piatră — care se regăsesc și deasupra ferestrelor — tronul de lemn sculptat pe care stă voievodul sînt dovada acestei griji. În plus, prin fereastra deschisă din dreapta se vede o turlă de cărămidă care, și ea, contribuie la accentuarea impresiei „de epocă".

Un aer bucolic respiră *Petrecerea cu lăutari* (nedatat, cca 1879 —1890) Muzeul de artă, București). Scena se petrece în fața unei loggia cu coloane rotunde și capiteluri fanteziste, derivate probabil din ordinul compozit în primul plan, cu arcade și coloane pătrate în al doilea plan. Pe peretele transversal din dreapta o pictură în frescă înfățișînd probabil

[1] Constantin C. Giurescu, *Istoria Bucureștilor*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 371, și P. Chaunu, *Op. cit.*, vol. I, p. 433.

Primăvara ori o *Bacantă*, în cel mai autentic stil pompeian. Și într-o compoziție precum *Bulgarii masacrați de către turci* (1876, Muzeul de artă București) este remarcabilă preocuparea lui Theodor Aman pentru crearea unui cadru arhitectonic veridic din punct de vedere geografic: casele sînt specifice zonei balcanilor, cu pridvoare ieșite în afară la primul etaj și susținute de console.

Peisajele sale propriu-zise se remarcă prin calitatea ridicată a execuției. Comparată cu *Vederea din Cîmpulung* a lui Negulici, lucrarea lui Aman, *Pe o stradă din Cîmpulung* (1875, Muzeul de artă, București) este net superioară (fig. 39). Ea este mai bine pusă în pagină, are mai multă viață, formele și culorile sînt dozate cu mai multă maturitate. Mai puțin cunoscută *Piață cu turn de afișe* (nedatat, cca 1875—1884, Muzeul de artă București). are un aspect mai modern, dar și din punct de vedere pictural este diferită de prima lucrare, prin tehnica tușelor mai mari și mai rapide. Artistul a reușit, atît prin clădirile pictate în culori naturale, cît și prin cele cîteva personaje, să ne facă să simțim atmosfera pieței.

Semnificative pentru conturarea personalității lui Aman sînt tablourile de interior pictate „după model" — repezentînd atelierele artistului de la Paris sau de la București. Cel mai frumos dintre ele este *Marele atelier al artistului* (nedatat, după 1889, Muzeul Theodor Aman, București) cu o variantă cu un mai pronunțat aspect de eboșă, mai ales în redarea personajelor — *Bal mascat în atelier* (nedatat, cca. 1885). ce s-ar fi putut intitula mai curînd *Bal mascat într-o expoziție*.

Și atunci cînd se află în străinătate și cînd se află în România, Nicolae Grigorescu (1838—1907) preferă, ca și marea majoritate a pictorilor din secolul trecut, peisaje mai puțin cunoscute, uneori chiar anonime, în locul marilor monumente. Atunci, cînd foarte rar, își așează șevaletul în locuri arhicunoscute, pline de amintiri și de glorie, monumentele prestigioase nu-i captează prea mult atenția (*Italian in Pincio*, 1874, Muzeul de artă București, în care basilica San Pietro apare doar ca o siluetă cenușie) [1]. Străzile din micile orașe franceze sînt pictate cu tușe mari, urmărindu-se nu descrierea realității în toate amănuntele ei, ci realizarea unei picturi de atmosferă [2]: *Stradă la Vitré*[3], nedatat; *Răspîntie la Vitré*, nedatat; *Stradă la Dinan*, nedatat; *Spălătorie în Bretania*, nedatat, toate din perioada 1881—1887, Muzeul de artă București. Casele românești pe care le pictează sînt alese dintre locuințele de la țară cele mai specifice. Ele nu au decît rolul de a completa decorul, fără ca să rețină prea mult atenția autorului. În *Curte la țară* și *Pe prispă* (nedatate, ambele la Muzeul de artă), apar case foarte

[1] Un subiect asemănător a fost tratat și de Gheorghe Tatarescu (1820—1894).

[2] Unii critici contemporani artistului i-au reproșat chiar acestuia caracterul de „nonfinit" al tablourilor (G. Oprescu, *Grigorescu*, Editura Meridiane, București, 1963, p. 34).

[3] Există mai multe tablouri înfățișînd diverse străzi din Vitré.

asemănătoare între ele și privite din același unghi. Ele au prispa joasă, fără parapet, ușă de intrare pe latura lungă — de pe prispă — și cîte două ferestre vizibile în dreapta ușii. Alteori se oprește la case de tip vîlcean și subcarpatic, cu o prispă-foișor avansată: *Vechea casă a pictorului la Cîmpina* (nedatat, Colecție particulară), *Hanul de la Orății* (1887, Muzeul colecțiilor de artă, București, fig. 40). *Car cu boi la Orății* (nedatat, Muzeul de artă, București), *Han* (nedatat Muzeul de artă din Cluj).

Nu foarte deosebită este atitudinea față dè arhitectură a lui Ion Andreescu (1850—1882). Și casele sale sînt locuințe modeste, pictate cu sensibilitate, dar cu aceeași înclinație, ca și la Grigorescu, spre excluderea amănuntelor nesemnificative și prin așternerea culorii în tușe mai mari. Spre deosebire de el însă, volumele caselor lui Andreescu sînt reduse mai mult la expresia unor corpuri geometrice simple, ca într-unul din cele mai cunoscute peisaje ale sale, *Iarnă* (nedatat, Muzeul de artă, București), în care casele sînt aduse aproape la nivelul arhetipal al locuinței țărănești. Lipsa de amănunte, abstractizarea formelor [1] și folosirea culorilor mai tari (ocru, negru, kaki, vișiniu), caracterizează și tabloul intitulat *Piață la Buzău* (nedatat, Muzeul de artă, Ploiești). Volumele cubice ale caselor, acoperite cu un acoperiș simplu, cel mai frecvent în patru ape, apar izolat în *Casă de țară* (nedatat, Muzeul colecțiilor de artă, București), *Casă la drum* (nedatat, între 1872—1878, Muzeul colecțiilor de artă, București) sau în grupuri, în tablouri ca *În sat* (nedatat, cca 1877, Muzeul de artă, București) și *Margine de sat* (nedatat, Muzeul de artă, Ploiești). După experiența de la Barbizon, gama coloristică a tablourilor sale se amplifică, dar volumetria clădirilor rămîne în general simplificată, ca în *Peisaj cu case și pomi* (1880, Muzeul de artă, București), *Strada* (nedatat, Muzeul de artă, Iași), și chiar și atunci cînd modelele arhitectonice au forme mai complexe, ca în *Strada din Barbizon, vara* (nedatat, pe la 1879—1881, Muzeul de artă, București) sau ca și în cel pe care îl considerăm ca fiind cel mai frumos peisaj al său, *Iarna la Barbizon* (1881, Muzeul colecțiilor de artă, București), lucrare de mare rafinament (fig. 41) ,cu clădiri obișnuite, pictate în culori mergînd de la ocru la alburiu-argintiu, comparabile cu succes cu ale contemporanului său francez, Camille Pissaro. *Iarna la Barbizon* a lui Andreescu, pictată la 1881, poate concura oricînd alături de *Boulevards extérieurs*, (1879), de Pissaro, *Boulevard de Clichy*, (1886) de Van Gogh, cu care se aseamănă ca tehnică de lucru, sau de *Le lapin agile*, (1913), de Utrillo, cu care se aseamănă ca punere în pagină, și de multe alte peisaje „clădite" ale unor pictori celebri contemporani cu el.

[1] Radu Bogdan, *Andreescu*, Editura Meridiane, București, 1969, p. 39.

SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA. PLURALISMUL SISTEMELOR MORFOLOGICE. FIGURATIVITATEA TRANSPUSĂ

Nu se poate stabili cu exactitate care este primul curent din istoria picturii căruia i se poate atribui calificativul de „figurativitate transpusă". De fapt, termenul nu este întru totul corect, fiindcă, în ultimă instanță, orice fel de reprezentare picturală este o transpunere mai mult sau mai puțin subiectivă a unei realități figurative. Bineînțeles că între un tablou de Caravaggio și unul de Braque există o diferență clară, diferență care constă în primul rînd în modul de interpretare și de reprezentare a realității obiective. Pentru că e limpede: și Caravaggio și Braque vedeau, să zicem, o aceeași siluetă omenească; atîta doar că fiecare a interpretat-o diferit. Cauza principală (și cea mai generală) a schimbării totale de optică și de mentalitate (schimbare care s-a pregătit lent, în timp, dar care a avut loc rapid, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea [1],) este dezvoltarea științei și a tehnicii și progresul societății. Așa cum am arătat cînd am vorbit despre arta secolului al XVIII-lea, schimbarea viziunii asupra lumii are drept rezultat și schimbarea de viziune artistică. Din punct de vedere tehnic, apariția fotografiei în alb-negru a stimulat accentuarea laturii pur coloristice a picturii. Pictorii nu mai cultivă accentul pus pe formă, așa cum făcea un pictor legat de școala academistă, ca de exemplu Ingres. Forma nu este abandonată, ea își păstrează rolul, dar culoarea ajunge să o domine, să o subordoneze și este normal să se întîmple așa. Secole de-a rîndul, pictura a îndeplinit *și* rolul pe care îl are astăzi fotografia, și anume, rolul documentar. *Imitar bene le cose naturali* nu era doar dovada unei ambiții profesionale, de autodepășire, ci avea și un scop practic. Îndată ce fotografia putea realiza cît se poate de simplu acest deziderat, interesul artiștilor se îndreaptă, în mod firesc, spre ceea ce fotografia nu putea încă revela, și anume, efectele cromatice. Primele manifestări de emancipare a culorii în dauna formei, de surprindere a efectelor naturale pasagere sînt Impresionismul și Fauvismul. Locul lor în cadrul istoriei artelor este bine delimitat. Se consideră totuși că,

[1] Și a avut ca rezultat încheierea Arcului stilistic difuz numit de noi „al stilurilor neo".

primul curent, are nenumărați precursori, mergîndu-se pînă departe, în secolele al XVI-lea și al XVII-lea. Atunci cînd progresele fotografiei color au devenit evidente, pictura a trebuit să renunțe la însăși redarea „obiectivă" a realității și să restructureze total sistemul de forme. Este cazul picturii nonfigurative (arta abstractă) și a celei cu figurativitate transpusă (Cubism etc.). Cu toate acestea, tot timpul s-a menținut în paralel și o importantă grupare figurativă. Sînt pictori care consideră că prin tehnică nu se pot investiga în mod complet tainele sufletului și nu se pot desluși toate valențele estetice ale lumii înconjurătoare (expresioniștii), a căror imaginație figurativă depășește posibilitățile camerei de luat vederi, prin deformarea realității doar în ceea ce privește logica ei funcțională (suprarealiștii, dadaiștii), care exclud în mod (in)voluntar unele evidențe naturale (naivii) ori care, pur și simplu, vor să demonstreze că prin talentul lor pot să se ia la întrecere cu aparatul de fotografiat în redarea exactă a realităților (metarealiștii), mergîndu-se deseori pînă la hiperrealismul fotografic — Don Eddy, Chuck Close, Ron Kleeman, Jean-Marie Poumeyrol, Serra de Rivera, Romefort etc. În acest caz, perfecționarea tehnicii fotografice a constituit, pe cît se pare, o veritabilă provocare lansată unui grup de artiști de a realiza opere de artă de un grad de perfecțiune a detaliului încă neatins (mulți vizitatori ai expozițiilor în care sînt expuse lucrări ale lui Duane Hanson pipăie sculpturile policrome ale acestuia pentru a vedea dacă e vorba de o sculptură sau de oameni vii).

În arta secolului al XX-lea (mai exact în arta de după primul război mondial) se regăsesc elemente de Arc difuz, în primul rînd prin tendința de a evolua de la forme simple (cubiste, de exemplu) la cele complexe (Action-Painting, Informal, Expresionismul Abstract etc.), Dar, în general, fenomenul pulsatoriu prezent în arta europeană a secolelor precedente dispare, aceasta în principal din următoarele motive: 1) simbolistica extraartistică scade sub un anumit nivel; 2) aproape fiecare artist caută să-și realizeze și să-și impună un sistem propriu de forme [1].

Ceea ce-l caracterizează cel mai bine pe Claude Monet (1840—1926) din anii de tinerețe în care pictase *La Grenouillère* (1869, Metropolitan Museum, New York) sau pe cel din *Nymphèas* (Orangerie des Tuileries, Paris) este disoluția obiectelor [2]; mai mult decît casele și, în general, decît volumele net delimitate îl interesează surprinderea „atmosferelor fugitive" [3]. *Impresie-Răsărit de soare* (1872, Musée Marmottan, Paris) și *Parlamentul din Londra, Soarele apărînd printr-o spărtură în ceață*

[1] V. Dan Păcurariu, *Op. cit.*, pp. 33 și 78—79; o cercetătoare americană, Lisa Philips, de la Muzeul Whitney din New York, spune că astăzi, „nici un stil nu poate deveni dominant în condițiile unui volum monumental de informații" (in *High Styles; 20th Century American Design*, New York, 1986).

[2] Joseph-Emille Müller, în *Istoria ilustrată a picturii*, p. 249.

[3] Michel Ragon. *Op. cit.*, p. 207.

(1904, Musée du Jeu de Paume, Paris)[1], cu toate că sînt lucrate în perioade diferite, sînt caracterizate prin aceeaşi tendinţă de „eterizare" a formelor, de înfăţişare, în maniera lui Turner, a conlucrării şi simbiozei dintre aer, apă şi, mai mult ca la înaintaşul său englez, arhitectură, care la Monet primeşte un statut de imaterialitate[2].

În *Parlamentul din Londra* (1871, Colecţia Astor, Londra) această senzaţie nu este pregnantă deoarece la data cînd lucrarea a fost realizată stilul artistului nu se cristalizase încă pe deplin şi nici nu era atît de îndrăzneţ. Seria dedicată de artist *Catedralei din Rouen* se remarcă printr-o mai mare acurateţe de detaliu, dar mai ales prin efectele cromatice neaşteptate — portalurile şi ferestrele gotice capătă culori dintre cele mai variate[3]. *Gara Saint-Lazare* (1877, Jeu de Paume, Paris) este una din primele pînze cu subiecte din lumea noilor tipuri de clădiri cu funcţiune tehnică. Comparînd-o cu pictura lui Karl Karger, avînd o temă asemănătoare (prezentată mai sus) se vede că şi într-un caz şi în altul, punctul de privire este ales aproape identic (şi în Gare St. Lazare şi în Nordwestbahnhof se priveşte de sub hala ce acoperă peroanele, de-a lungul liniilor spre ieşire), dar pe Monet îl interesează mai puţin redarea în detaliu a noilor arhitecturi metalice şi mai mult atmosfera generală, animaţia din gară, aerul senin de afară inundat de fumul locomotivelor.

Johan Jongkind (1819 —1891) aduce în pictura impresionistă motivele, dar mai ales tendinţa spre spaţialitate caracteristice peisajului olandez din epoca sa de glorie. Una dintre realizările sale cele mai reuşite, *Vedere din Overschie* (Muzeul din Douai) include în ea toate elementele specifice care au adus faima lui Ruysdael sau Van Goyen, beneficiind în plus de o lumină mai filtrată, mai irizată, tipică impresionismului. Elementul dominant, asupra căruia s-a îndreptat atenţia artistului, este marea clopotniţă cu acoperişul în formă de bulb din centrul compoziţiei.

Pictori tipici de exterior sînt Armand Guillaumin (1832—1883), Camille Pissarro (1830—1903) şi Alfred Sisley (1839—1899). Lui Guillaumin, în afara frumoaselor privelişti din Esterel, îi datorăm şi o *Vedere din Montmartre*, (1865, Colecţie particulară, Geneva, fig. 42) în care un critic ca Lionello Venturi distinge „o concepţie avansată dar o execuţie încă ezitantă"[4]. Mai sigur pe forţele sale se arată Pissarro. Una din vederile sale cele mai admirate, *Les boulevards exterieurs* (1879, Musée Marmottan, Paris), este, ca şi la Monet, frapantă prin relaţia cadru construit — mediul atmosferic (aici este înfăţişată o zi de iarnă, cu ninsoare). Clădirile, cerul, copacii, pavajul sînt pictate pe nuanţe de gris-bleu-uri şi bej-uri. Casele sînt doar schiţate, decupate, fără a se

[1] Colecţii ale muzeului, Jeu de Paume au fost transferate în 1986 la noul Musée d'Orsay din Paris.
[2] V. şi *Waterloo Bridge* de la Ermitaj, Leningrad, pictat în 1903, pe tonuri de bleu.
[3] V. şi Louis Hourticq, *Histoire de la peinture*, p. 116.
[4] Apud Pierre Courthion, *Op. cit.*, p. 24.

urmări în mod special stabilirea unor relaţii de profunzime, prin tuşe maro şi bej mai închis. Mai senină şi mai autentic evocatoare a ambianţei pariziene *belle-époque* este lucrarea care ne prezintă una dintre cele mai elegante artere ale Oraşului-Lumină, *L'Avenue de l'Opéra*. Acurateţea detaliilor clădirilor monumentale şi uniforme care bordează bulevardul — se vede şi Opera, în capătul lui, în nuanţe de bleu aburite — este remarcabilă şi aproape de neînţeles la un impresionist altminteri destul de ortodox (numai Opera, văzută în capătul bulevardului, într-o înceţoşare albăstruie, îi trădează orientarea).

La vîrste înaintate, peisajele sale au mai puţină atmosferă, sînt mai reci, mai liniare şi mai căutate, cu toate că paleta cromatică îi rămîne relativ vie. În *Rue de l'Epicerie din Rouen pe timp înnourat* (1898, Colecţie particulară, Paris), pictorul ar vrea să ne convingă că este vorba de o dimineaţă mohorîtă, cu cerul acoperit. Dar casele au o înfăţişare veselă, sînt pictate în tonuri vioaie, luminoase, ceea ce nu se prea potriveşte nici cu seriozitatea nobilei arhitecturi gotice a oraşului de la estuarul Senei, nici cu vremea închisă pe care vrea să o sugereze. Traseul sinuos al străzii este evidenţiat şi prin cromatica variată pe care o au diferitele planuri ale pereţilor caselor. Peste case se văd cele trei turnuri ale catedralei (Turnul lanternă, Tour de Beurre şi Tour Saint-Romain — care este înfăţişat cu acoperişul piramidal pe care îl avea pînă la bombardamentul din 19 aprilie 1944), precum şi partea superioară a Portalului de la Calende.

La Sisley, arhitectura este în mai mare măsură decît la Pissarro un factor complementar care apare în lucrări de *plein-air* ce au ca temă mediul natural: *Inundaţie la Pont-Marly* (1876), *Barcă în timpul inundaţiei* (1876, Jeu de Paume, Paris) *Malurile canalului din Moret-sur-Loing* (Musée des Beaux-Arts, Nantes), *Villeneuve-la-Garenne* (1872, Ermitaj, Leningrad).

Atunci cînd tablourile au ca temă chiar o construcţie, aşa cum este *L'Église de Moret* (Muzeul de Artă, Bucureşti)[1], ele se aseamănă ca mode de tratare cu cele ale lui Pissarro. Faţă de Monet, care a tratat subiecte asemănătoare (Seria cu Catedrala din Rouen), culorile sînt mai terne şi mai convenţionale (marouri şi gri-uri). Dar şi mai mari sînt diferenţele dintre Catedrala din Rouen a lui Monet şi cea a unui fauvist ca Othon Friesz (1879-1949) (Ermitaj, Leningrad), în care linia capătă mai multă importanţă.

[1] Notre-Dame din Moret-sur-Loing este o realizare a goticului timpuriu (construcţia a fost terminată în 1166) deci contemporană cu Notre-Dame din Paris şi Notre-Dame din Mantes-la-Jolie, faţă de care prezintă numeroase apropieri stilistice, îndeosebi în interior (elevaţie cu trei etaje cu tribune deschise spre nef prin intermediul a trei arcade surmontate de un arc de descărcare) şi ca planimetrie (plan bazilical compact cu transept puţin proeminent, în cazul construcţiei din Mantes el chiar lipsind). Biserica din Mantes apare (văzutădinspre absidă) într-un tablou al lui Corot.

Și mai accentuată apare această tendință de complementaritate a arhitecturii la impresioniști ca Manet (1832—1883), Degas (1834—1917), Renoir (1841—1919) sau chiar Whistler (1834—1903; de ex. în peisajul venețian intitulat *Roșu și auriu; Chiesa della Salute*, de la Glasgow) hotărît antropocentrici sau dedicați cu mai mare pasiune peisajului natural. Astfel, Renoir tratează cu multă indiferență arhitectura, integrînd-o aproape mimetic în peisaj, așa cum se întîmplă în tabloul înfățișînd *Șantierele de la Sacre-Cœur* (Staatsgemäldesammlungen, München), Imagini inspirate, vederi ale unor așezări rurale, găsim în unele din acuarelele lui Renoir: *Sat de pescari* (1890—1895, Musée du Louvre, Paris), *Case pe malul mării* (1905—1910, Colecție particulară) [1]. În schimb, o mai pronunțată atenție pentru cadrul construit o acordă pictorii care manifestă tendințe de desprindere din cadrul mișcării impresioniste: Henri Evenepoel (1872—1899), cu *Spaniolul la Paris sau Iturrino* (1899, Musée des Beaux-Arts, Gand), care, deși a tratat cu multă indiferență amănuntele, obține, una dintre cele mai reușite vederi ale Pieții Blanche și ale cabaretului Moulin Rouge, dar mai ales Vincent Van Gogh (1853—1890). În perioada pariziană, montmartreză, din 1886—1888 (la Paris mai venise o dată, cu unsprezece ani mai devreme, cînd avea doar douăzeci și doi de ani [2]), pictează tablouri al căror stil îl amintește uneori pe cel al lui Pissarro: *Boulevard de Clichy* (Rijkmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam) pictat pe nuanțe de bleu-argintiu, reprezintă o arteră pariziană asemănătoare cu cea din *Les Boulevards Extérieurs* a lui Pissarro, într-un decor hivernal, cu tușe mari, vizibile. Ca și la Pissarro, diferențele de planuri sînt puse în evidență prin utilizarea culorilor contrastante (galben și bleu-vert la blocul cu șase etaje din centrul imaginii). În *Moulin de la Galette* (colecție particulară) masele sînt mai net delimitate prin linii, ceea ce trădează o îndepărtare relativă de principiile compoziționale ale impresionismului [3]. Gama coloristică este restrînsă, limitată la culori precum maro-uri roșcate și bej-uri. Din cîte se pare, tabloul reprezintă ceea ce vedea artistul prin fereastra locuinței sale din Rue Lepic 54 [4]. Mai controversată este pînza cu titlul *La Guinguette* (Jeu de Paume, Paris). Edmond

[1] V. și Jean Leymarie, *Les pastels, dessins et aquarelles de Renoir*, Editions Fernand Hazan, Paris, 1953, pl. 21 și 23.

[2] Vincent van Gogh, *Lettres à Théo*, Amsterdam, 1924.

[3] Un remarcabil critic al impresionismului, pictorul și scriitorul italian, Ardengo Soffici, consideră și el că „Un alt merit al impresionismului este că a acceptat o idee mai cuprinzătoare despre desen și anume: desenul considerat nu ca mijloc de a reproduce cît mai exact cu putință formele aparente ale lucrurilor, circumscriindu-le cu o linie caligrafică, ci cu o scriitură, să-i spunem mistică, capabilă să transpună și să-i traducă sentimentele pe care aceste lucruri le trezesc în sufletul celui care le contemplă" (În Ardengo Soffici, *Meditații artistice*, Editura Meridiane, București, 1981, p. 68). El îl citează și pe Jules Laforgue care spune: „Desenul este o prejudecată mai veche și încă actuală a cărui origine trebuie căutată în primele experiențe ale senzațiilor umane" (*Idem*, p. 61).

[4] Pierre Courthion, *Op. cit.*, pp. 46—47.

Heuzé consideră că este vorba aici de intrarea la Moulin de la Galette, lîngă rue Norvins, în timp ce Paul Yaki este încredințat că tabloul ar reprezenta grădina localului „Franc Buveur", din rue des Saules [1]. Încă și mai cunoscute sînt tablourile pictate după 1888: *Podul lui l'Anglois* (1888, Colecția Wildenstein, New York), *Arles, la moisson* (Rijkmuseum Van Gogh, Amsterdam) și, mai ales *L'Eglise d'Auvers*[2] (1890, Jeu de Paume, Paris, fig. 43 Culorile nu sînt alese urmărindu-se asemănarea cu realitatea: Zidurile sînt gris-verzui cu irizări portocalii, acoperișul e portocaliu și în unele locuri vinețiu, ferestrele sînt mov; artistul a acționat în alegerea lor din considerente pur psihologice, dînd tonurilor, „prin juxtapunerea complementarelor, răsunete de fanfară" [3]. La fel procedează și în compunerea formelor, zidurile nu mai asigură, în concepția lui, succesiunea firească a forțelor de la acoperiș la fundație, asigurînd echilibrul static al construcției; ele se curbează și se umflă, liniile de delimitare a planurilor, a contururilor, sînt sinuoase și capricioase.[4]

Simboliștii au receptat și ei peisajul la grade diferite de intensitate. Joseph Emile-Müller spune și el că „deosebirile dintre ei sînt foarte mari și singura lor trăsătură comună e împotrivirea față de naturalismul impresionist (ca și, bineînțeles, față de pictura oficială)" [5] Unul dintre aceștia, Odilon Redon (1840—1916), mărturisește însă aceeași ostilitate față de delimitarea corpurilor și suprafețelor pictate prin linii pe care am găsit-o și la impresioniști: „Îmi cerea (profesorul Gérome de la École des Beaux-Arts din Paris — n.n.) să închid într-un contur o formă pe care eu o vedeam cum palpită. Sub pretextul simplificării (de ce?) mă constrîngea să închid ochii în fața luminii și să trec cu vederea substanța. N-am putut niciodată să mă supun acestei constrîngeri. Eu nu simt decît umbrele, reliefurile aparente; orice contur fiind fără nici o îndoială o abstracție". [6] *Barcă cu pînze în Bretania* (1895) este o vedere care ilustrează acest tip de sensibilitate artistică, zidurile caselor fiind puse în lumină astfel încît să se facă simțite cît mai bine diferențele de orientare ale planurilor respective, casa măruntă cu acoperiș în două ape din centrul imaginii ne oferă privirii trei planuri: două planuri verticale perpendiculare între ele și un plan al acoperișului, înclinat.

[1] *Idem* și Paul Yaki, *Montmartre, terre des artistes*, Paris, 1947.

[2] Eglise de l'Assomption din Auvers-sur-Oise (Val d'Oise) este o clădire din sec. XII—XIII în stil gotic primitiv. Corul și transeptul datează din prima perioadă de construcție (absida restructurată în secolul următor). Nef-ul și colateralii de patru travee sînt de la începutul secolului al XIII-lea. *V. Dictionnaire des Eglises de France*, pp. D 7—8).

[3] Joseph-Emile Müller, în *Op. cit.*, p. 262.

[4] Într-un mod asemănător sînt deformate suprafețele într-un tablou tot din ultima perioadă de creație, *Primăria din Auvers la 14 Iulie*.

[5] Joseph-Emile Müller, în *Op. cit.*, p. 266.

[6] Odilon Redon, *Jurnal*, Editura Meridiane, București, 1978, p. 31.

Fiecare din ele este colorat cu o altă intensitate, special în vederea atingerii acestui deziderat.

Contrar melancolicului Redon, Vuillard (1868–1940) şi Bonnard (1867–1947) îşi dedică atenţia mai mult nu peisajelor „campagnarde", ci celor urbane. Ca şi la impresionişti, unde peisagiştii sînt împărţiţi pe două direcţii principale: „campagnarzii" (Sisley, Jongkind) şi „urbanii" (Pissarro, Monet), la simbolişti, Odilon Redon face parte din prima categorie, Bonnard dintr-a doua. Nici un alt pictor din această perioadă nu s-a dedicat, ca Bonnard, într-un mod atît de evident, peisajului urban, pe care îl evocă chiar în tablourile mai timpurii ca *Bulevardul* (1904, Colecţia Mr. and Mrs. Alex Hillman, New York), sau *Bulevardul Clichy noaptea* (1907, Colecţia Maurice Denis). *Bulevardul Batignolles* (Colecţie particulară, Paris) pictat tot în 1907, aproximativ din locul unde Bonnard îşi avea casa (Boulevard des Batignolles nr. 48)[1] este mai mult un tablou senzorial decît unul descriptiv. Volumele sînt diluate unul în celălalt, singurul dintre ele care apare oarecum mai clar, putînd fi recunoscut, este cel al Sacre-Cœur-ului. Întreg tabloul este la urma urmelor o reducţie deliberată a aspectelor arhitecturale, topite în ceea ce ne redă cu autenticitate peisajul citadin, a formelor fixe şi a celor mobile. Mai clare în compunerea formelor şi în distribuirea culorilor sînt *Place Clichy* (1912, Colecţie particulară, Paris), deşi manifestă aceeaşi înclinaţie pentru uniformizarea modului de tratare a formelor, o tratare estompată a clădirilor, pentru crearea impresiei de „întîmplător" (intenţionat, ea este luată prin vitrina unui *bistrot*) şi *Dimineaţa la Paris* (1911, Ermitaj, Leningrad). Un colorit mai reţinut, pus în slujba unei simplificări încă şi mai pronunţate are *Rue Tholozé* (1917, Colecţia Mr. and Mrs. Ralph Colin, New York). După 1920, atenţia artistului se îndreaptă şi spre peisajul de provincie, pe care-l pictează în culori vesele, fără să acorde multă atenţie problemei corectei reprezentări a formelor arhitectonice, lucrul neavînd la el prea mare importanţă, fiindcă atunci cînd aşterne pe pînză o *Vedere din Le Cannet* (1924, Musée d'Art Moderne, Paris)[2], recreează întreaga panoramă. Pînă la ultimele lucrări realizate, ca *Ieşirea de pe podul din Trouville* (1945, Musée d'Art Moderne, Paris), pictorul rămîne ataşat de peisajul citadin, urbanizat, într-o mai mare măsură decît Vuillard (*Place Clichy*, 1910, Collection Jacques Salomen, Paris).

Ceea ce au însemnat impresioniştii şi apoi fauviştii pentru înţelegerea culorii a însemnat Paul Cézanne (1839–1906) pentru interpretarea formei, în arta secolului al XX-lea. El descoperă oriunde în natură subiecte demne de a fi pictate, accentuînd exemplul impresioniştilor

[1] Pierre Courthion, *Op. cit.*, p. 81.
[2] În 1977, Muzeul naţional de Artă Modernă din Paris şi-a mutat colecţiile la Centrul Georges Pompidou (v. *Le Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, Cree, Paris, 1977, pp. 50–70.
[3] Bernard Dorival, *Cézanne*, Editions Fernand Hazan, Paris, 1953.

şi mai cu seamă al lui Pissarro, de care se simte mai puternic atras.[3] Din această cauză, *plein-air*-urile sale nu sînt foarte spectaculoase, deşi sînt perfect compuse. Formele arhitecturale, cărora artistul pare a nu le da prea multă importanţă, sînt schematizate, reduse la linii şi suprafeţe elementare. Spre deosebire de Bonnard, formele nu se topesc unele în altele ci, dimpotrivă, sînt bine conturate, detaşate clar pe fundaluri (*Casa doctorului Gachet din Auvers-sur-Oise*, 1873–1874, Kunstmuseum, Basel), chiar atunci cînd o casă izolată, de exemplu, este înecată într-o mare de verdeaţă (*Malurile Marnei*, 1888, Colecţia Rothschild, Paris, *Malurile Marnei*, 1888, Ermitaj, Leningrad). *Vederea din l'Estaque* (1885, Colecţia Butler, Londra) este asemănătoare cu *Vederea din Cannet* a lui Bonnard în privinţa facturii peisajului, dar la primul contururile sînt relativ net delimitate, pe cînd la al doilea se vădeşte o diluare a formelor, pe care o găsim şi la neoimpresionişti (Paul Signac, 1863–1935, *Ieşirea din Portul Marsilia*, 1906, Ermitaj, Leningrad; Henry Cross, 1856–1910, *Santa Maria degli Angeli, lîngă Assisi*, 1909, Ermitaj Leningrad Georges Seurat, 1859–1891, *Banlieue*, Colecţia Lévy, Troyes, *La Marine, Honfleur*, Narodni Galerie, Praga; *Duminică: Port-en-Bessin*, Rijkmuseum Kröller-Müller, Otterlo, *Port-en-Bessin, l'Avant Port, Marée Basse*, St. Louis Art Gallery). dar mai ales la fauvişti. O disipare aproape lichidă a formelor şi structurilor se face remarcată în *Notre-Dame* (1902, Colecţie particulară, Paris)[1], a lui Matisse (1869–1954). Dar, deşi acesta e socotit drept cel mai de seamă maestru al artei *fauve*, atenţia ne va fi reţinută de alţi reprezentanţi ai acestui curent, pe care arhitectura îi atrage mai mult. Primul este Derain (1880–1954). Maniera „pointilistă" din perioada de creaţie de la Collioure (1904) şi din cea londoneză (1905) este, în mod limpede, diferită de cea „liniară" de după primul război. În prima parte a vieţii, peisajele sale amintesc puţin şi neoimpresionismul, *Apus de soare la Londra* (1905, Colecţia Pierre Lévy, Troyes) e un fel de replică a tablourilor lui Monet. Siluetele neogotice ale clădirilor Westminsterului precum şi cea a turnului Big-Ben, văzute în *contre-jour*, sînt delimitate de cerul verzui printr-o simplă variaţie cromatică — ele sînt violete, în timp ce podul Westminster, pus în lumină, este portocaliu roşiatic. Aceeaşi separaţie optică produsă prin variaţie cromatică şi de care clar-obscurul este străin, deşi o oarecare diluţie a formelor este prezentă şi aici[2], găsim în *Parlamentul din Londra* (1905, Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez), în care clădirile prezentate fără un interes deosebit, sînt sugerate printr-o masă mov, din care se detaşează — mov-verzui — turnul parlamentului, proiectate toate pe un cer în irizări portocalii. În anii următori, cu o neobişnuită rapiditate, stilul artistului se schimbă;

[1] Data oficială a naşterii fauvismului este 1905, o dată cu Salonul de Toamnă. Un tablou din 1904 al lui Louis Valtat (1869–1952) — *Sena şi Tour Eiffel* (Colecţia B. J. Fisz, Paris) este încă „pointilist".
[2] Şi cerul, ca şi clădirile, capătă reflexe violete.

linia devine mai hotărîtă, contururile sînt mai nete, culorile mai aprinse, construcțiile mai bine sugerate (*Blackfriars Bridge din Londra*, 1907, Art Gallery, Glasgow, *Westminster Bridge*, 1906, Colecție particulară, Paris), uneori chiar redate cu oarecare atenție (*London Bridge*, 1906, Museum of Modern Art, New York). Așa cum remarcă pe bună dreptate Joseph-Emile Müller, tot ce tablourile anterioare păstrau din Impresionism dispare în peisajele lui Derain din anii 1906–1907 [1], care ne apar astăzi și drept cele mai autentic fauviste *plein-air*-uri [2]. La Raoul Dufy (1877–1953) esența volumetrică a arhitecturii este neglijată, artistul o tratează doar prin reducerea planimetrică la niște zone colorate uniform (*Bărci cu pînze la Sainte-Adresse*, 1912, Museum of Modern Art, New York), sau diferit și cîteodată constrastant [3]. La fel se vădește cel mai bine principiul fauvist de „reducere a profunzimii" prin neglijarea deliberată a perspectivei [4]. Un admirabil tablou al lui Dufy, în care arhitectura este perfect sugerată prin folosirea unor culori fanteziste este *Vederea din Honfleur* (1906, Colecția Roudinesco, Paris) în care zidurile caselor, în realitate gri închis, capătă nuanțe de vermillon, bleu-turquoise, mov, oranj și violet deschis, la unele au loc chiar treceri bruște de la vernil la portocaliu. Și Maurice de Vlaminck (1876–1958) simplifică într-o oarecare măsură volumele, însă cu mai multă rezervă, construcțiile sale, de obicei clădirile obișnuite de locuit, reușind să sugereze naturalul: *Peisaj cu zăpadă* (Colecția Roudinesco, Paris), *Peisaj de iarnă* (colecția Roudinesco, Paris), chiar cînd volumetria se simplifică și culoarea devine violentă, ca în *Bateux-lavoris* (1905, Colecție particulară, Paris), sau ca în vederea din *Marly-le-Roi* (1905). În sfîrșit, Marquet (1875–1947) ale cărui priveliști urbane vădesc o mai mare sobrietate coloristică și un modeleu mai pronunțat: *Portul Menton* (1905), *Cheiul Luvrului și Pont-Neuf* (1906), *Vederea Senei și a monumentului lui Henric al IV-lea* (1907), *Notre-Dame sub ploaie* (1910), toate la Ermitaj, *14 Iulie la Le Havre* (1906 Colecție particulară, Paris).

Din perioada fauvistă a lui Braque (1882–1963) datează două frumoase peisaje în care arhitectura joacă un rol important. *Portul Anvers* (1905, Kunstmuseum, Basel) nu este ceea ce am numi un tablou analitic: clădirile portului sînt mai curînd sugerate prin tușe mărunte, detaliile sînt contopite într-un întreg cromatic, dar sugestia maselor este mai reușită decît la Derain, cu toate că paleta coloristică este mai redusă și, într-un fel, mai timidă [5] (Braque avea atunci doar douăzeci și trei de ani). Doi ani mai tîrziu, *Vederea din Ciotat* (Whitney Museum,

[1] Joseph-Emile Müller, *Le Fauvisme*, Editions Fernand Hazan, Paris, 1956, p. 37.
[2] *Idem*, p. 38.
[3] *Idem*, p. 75.
[4] *Idem*, p. 61.
[5] *Idem*. 51.

New York) marchează trecerea spre Cubism: casele sînt mai bine conturate, volumele prismatice, colțuroase, sînt așezate mai bine pe sol. Anul următor, în 1908, *Casele la Estaque* (Colecția H. Rupf, Berna) reprezintă deja un tablou cubist, geometrizat, din cele care l-au făcut pe Louis Vauxcelles să scrie că „Dl. Braque [...] reduce totul — peisaje, case, figuri — la scheme geometrice, la cuburi"[1].

În cadrul acestui curent doar în puține tablouri forma originară este recognoscibilă, ea fiind cîteodată complet pulverizată și aproape complet abstractă (în unele lucrări ale lui Jacques Villon, 1875–1963, sau Delaunay, 1885–1941). Cele mai celebre reprezentări arhitecturale ale cubismului rămîn totuși cele din seria de *Imagini ale Turnului Eiffel*, pictate de acesta din urmă, în diferite variante, din diferite poziții, în stadii variate de descompunere a formelor (Musée d'Art Moderne, Paris; Kunstmuseum, Basel). La Georges Braque, silueta catedralei Sacré Cœur este de-abia vizibilă printre acoperișurile caselor învecinate — toate formele tridimensionale sînt reduse la esența lor bidimensională, culorile întrebuințate sînt reduse ca număr și apropiate între ele: maro-uri, bej-uri, gri-uri (tabloul este din 1910 și se găsește într-o colecție particulară din Roubaix). Din același an datează un tablou cu tendințe figurative mult mai accentuate, *Sacré-Cœur*-ul lui Louis Marcoussis 1883–1941 (Colecția Alice Halicka, Paris)[2].

Punînd accentul nu pe latura formală ci pe cea spirituală, intimă, Expresionismul nu aduce multe noutăți judecînd lucrurile din unghiul de vedere al studiului nostru. Frecvent, peisajul expresionist împrumută multe elemente din alfabetul cubismului și al fauvismului [3]. Lucrul este simțit în peisajele lui Kokoschka — *Marsilia* (1925, City Art Museum, Saint-Louis), este incomparabil mai plină de amănunte decît operele de aceeași factură fauviste sau expresioniste, ca și *Peisajul dinSalzburg*, care nu este nicidecum nefigurativ, atonal ca în cazurile extreme ale cubismului. Din contră, monumentele orașului sînt ușor de recunoscut și, cu toate frămîntările liniei, rezultatul este chiar poetic. Ca și într-un tablou din 1931 al lui Lyonel Feininger (1871–1956), *Turnuri la Halle* (Wallraf-Richartz Museum, Köln), unde accentul este pus pe Marktkirche, construcție gotică de la începutul secolului al XVI-lea, ori în *Vedere din Vence* (Musée Calvet, Avignon) a lui Soutine (1894–1943).

În schimb, peisajul în general și arhitectura în special se bucură de aprecierea pictorilor ziși „naivi" sau „primitivi ai secolului XX". Louis Vivin (1861–1936), fost inspector poștal, este, cu toată aparenta stîngăcie, un poet al formei. *Sacré-Cœur* (cca 1920, Colecția Van der Klip,

[1] Apud Joseph-Emile Müller, în *Op. cit.*, p. 280; v. și Dan Grigorescu, *Op. cit.*, p. 11; John Golding, *Cubism, A History and an Analysis*, London, 1959, p. 21.
[2] Tabloul reprezintă vederea din locuința lui Marcoussis din acea perioadă — 33 bis, Boulevard de Clichy (v. Pierre Courthion, *Op. cit*· p. 126).
[3] Joseph-Emile Müller, în *Op. cit.*, p. 296.

Paris), este, probabil, una dintre cele mai reușite imagini pictate ale monumentului de pe *Butte* [1].

Ca și în pictura făcută de copii (să ne amintim că Matisse s-a luptat toată viața să poată ajunge să picteze în felul unui copil), proporțiile, raporturile logice, constructive între diferitele părți ale clădirii, perspectiva sînt toate neglijate, dar se acordă în schimb o deosebită grijă picturii unor detalii pe care un pictor „cult" le-ar fi trecut, firește, cu vederea — asizele și bosajele, de exemplu. El pictează „arhitecturi pe care le înalță piatră cu piatră" [2]. *Notre-Dame* (1933, Musée d'Art Moderne, Paris) este un alt monument preferat, pe care îl pictează fie dinspre Ile St. Louis, adică dinspre absidă, fie într-un „așa-zis" *trois-quarts*, fiindcă fațada principală este pictată în cotinuarea celei laterale și ambele în vedere plană și nu în perspectivă, cum ar fi fost firesc,[3] dinspre Quai Montebello și Square Viviani.

La Henri Rousseau (1844-1910) arhitectura este tratată într-o manieră simplificată, volumele fiind în general sugerate iar planurile separate fiind deseori juxtapuse: *Plimbare în parc* (1908, Colecția J. Walter — P. Guillaume, Paris), *Pescari și biplan* (1907, Colecția J. Walter-P. Guillaume, Paris), *Vederea unui pod la Sèvres* (1908, Muzeul Pușkin, Moscova), *Peisaj de pe malul Marnei* (1898, Museum of Fine Arts, Houston). Uneori peisajele sale reprezintă locuri foarte cunoscute, cheiurile pariziene fiind unuldin subiectele sale preferate: *Vederea insulei Saint-Louis de la Pont Saint-Nicolas pe înserat* (1888, Colecție particulară, Paris), *Insula Saint-Louis văzută dinspre Quai Henri IV* (1909, Philips Memorial Gallery, Washington) ori *Vedere cu Tour-Eiffel* (1910, Colecție particulară).

Situat cînd printre naivi, cînd printre exponenții neorealismului francez — împreună cu Suzanne Valadon, (1865—1938), Dunoyer de Segonzac (1889, Boussingault, (1883—1943) Laprade (1875—1931), Dufresne (1876—1938) — Maurice Utrillo [4] este un pictor al arhitecturii montmartreze. El reprezintă unul din puținele cazuri cînd un pictor a pictat locuri de multe ori necunoscute, izbutind să le asigure celebritatea [5]. Este sigur că localul *Lapin Agile* ar fi fost mult mai puțin cunoscut dacă n-ar fi fost pictat cu atît har de Utrillo (1913, Colecție particulară, Montreux, Galeria Pétridis, Paris). Frecvent peste case se zăresc cupolele albe de la Sacré-Cœur *(Le Jardin de Renoir,* 1909—1910,

---

[1] Există mai multe variante pe această temă (v. Pierre Courthion, *Op. cit.*, p. 119), de asemenea și alte subiecte din Montmarte ca St.-Pierre de Montmartre, Le Moulin-Rouge, Place du Tertre, Le Moulin de la Galette etc. (*Idem*, p. 127).

[2] Joseph-Emile Müller în *Op. cit.* p· 382

[3] Într-o manieră apropiată dar în care perspectiva joacă un rol mai important sînt reprezentate casele de mulți din pictorii naivi contemporani iugoslavi: *Universul meu* al lui Ivan Rabuzin, *Tîrg țărănesc,* al lui Dragan Gazi.

[4] Michel Ragon, *Op. cit.*, Aici Utrillo este situat și la naivi (p. 32) și la neorealiști (p. 239).

[5] Astfel s-au petrecut lucrurile cu *Moulin de la Galette*, care datorează faima sa în primul rînd pictorilor.

Colecție particulară, New York, *St.-Pierre și Sacré-Cœur,* 1910, Galeria Pétridis, Paris, *Zăpadă în Montmartre,* Colecție particulară, New York). sau ne găsim în mijlocul forfotei din *Place du Tertre* (1920, Colecția particulară, Zürich). Pictînd în culori sobre, mergînd pe linia naturalului, el reușește în același timp să redea cu talent imaginea reală a maselor arhitecturale. O atracție deosebită prezintă locurile pînă atunci aproape necunoscute, care însă vor deveni de-acum puncte de atracție pentru nenumărați pictori montmartrezi *(La Petite Communiante,* 1912, Galeria Pétridis, Paris, *Terasa de la Rue Müller,* 1912, Colecție particulară, Berna, *Scările de pe Rue Müller,* 1909, Colecție particulară, Paris, fig. 44, *Place Ravignan,* 1911, Colecție particulară, New York, *Rue d'Orchampt,* 1912, Colecție particulară, New York). Apropiat de Utrillo în ceea ce privește talentul de a reda atmosfera *Tout-Paris* este japonezul Foujita. (1886—1968) În tabloul său *Notre-Dame* (Musée National d'Art Moderne, Paris) se vede o parte din acoperișul catedralei și fleșa. Primul plan este rezervat caselor vechi și pitorești dinspre *Rive Gauche,* între care un *Hôtel des Deux Lions.* Tot în categoria pictorilor naivi, poate fi inclus și un reprezentant al mișcării *Neue Saklichkeit* ca Georg Schrimpf (1889—1938), cu unele lucrări ca *Peisaj din Alpi* (1927, Museum der Bildenden Kunste, Leipzig), *Pasaj de cale ferată* (1932, Staatliche Museen, Berlinul de Est, fig. 45).

Dintre foarte puținele peisaje urbane imaginare pictate din arta modernă, un loc de frunte îl ocupă desigur cele ale lui de Chirico. Turnul izolat și straniu din *Nostalgia infinitului* (New York) este o prezență, fără discuție, neliniștitoare. Dar cea mai frumoasă pictură a lui De Chirico (poate la ea s-a referit Jean Cocteau cînd a exclamat „La silence défile, musique en tête, sur les rues de Chirico") este *Piazza d'Italia,* un spațiu urban enigmatic și foarte ambiguu. „Piața" este delimitată de clădiri specific italienești, cu arcade, statui pe atic și chiar cu un turn cu forme simple și acoperiș piramidal. În centrul ei, o statuie antică. Pe muntele din spate, niște ruine. Atmosfera misterioasă este sporită de cerul pe care plutesc nori grei, de lumina caldă, portocalie. Totul este aici pus în slujba evidențierii aspectului oniric.

Este posibil ca, în arhitectura deceniului actual în cadrul curentului Deconstructivist să se fi petrecut și fenomenul de influențare a arhitecturii de către pictură. Este îndeobște cunoscut că Deconstructivismul își are rădăcinile în Constructivismul anilor '20, în gruparea De Stijl, ca și în Expresionism. Cu toate acestea, există o anumită grupare de arhitecți a căror operă e caracterizată prin folosirea în plan (uneori și în elevație) a unor elemente liniare majore dispuse aparent anarhic, cu unul sau mai multe puncte de concurență și care pare a avea ca sursă de inspirație unele picturi ale unor expresioniști-abstracți — Hans Hartung (1904—1989), Franz Kline (1910—1962), Pierre Soulages (1919), Fritz Winter (1905), Jean-Paul Riopelle (1924) sau sculpturile lui Mark di Suvero. Dintre acești arhitecți putem aminti patru nume principale:

1. Zaha Hadid cu proiectul clubului The Peak din Hong Kong și al imobilului de locuințe din Berlin-Kreuzberg. 2. Daniel Libeskind cu proiectul pentru zona Südliches-Tiergartenviertel din Berlinul de Vest. 3. CO-OP Himmelblau cu proiectele pentru Bauforum din Hamburg și pentru complexul de apartamente în Viena 2. 4. Günther Behnisch — cu biblioteca Universității din Eichstätt și Institutul Hysolar din Stuttgart (la cea de a doua, arhitectul proiectant a venit la Behnisch & Partners de la CO-OP Himmelblau). Din aceeași familie de forme, studiile mai vechi pentru Dansul bețelor (1927) imaginat de Oskar Schlemmer.

O altă grupare de arhitecți deconstructiviști (Peter Eisenman, grupul Morphosis), care operează — în moduri diferite — cu trame și suprafețe, sînt, pare-se, influențați de pictura abstractă geometrică — Frank Kupka (1871—1957), cu *Arhitectura Filozofică* (1913, Galeria Louis Carré, Paris) Piet Mondrian (1872—1944), cu *Broadway Boogie-Woogie* (1943, Museum of Modern Art, New York), Victor Pasmore (1908), cu *Relief în proiecție* (1963, Galeria Lorenzelli, Milano), Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899—1962), cu *Compoziția nr. 61* (Galeria Lorenzelli, Milano) sau de sculpturi ale unor artiști ca Sol Le Witt. Dintre arhitecții amintiți mai înainte, Peter Eisenman folosește tramele ortogonale și suprafețele plane astfel: „Nu mai este vorba de o progresie secvențială de-a lungul unor serii de transformări, care se poate reface cu ușurință, ci, mai degrabă, de ceea ce eu numesc o decompoziție. Acest termen sugerează o activitate analogă aceleia pe care criticii literari o numesc deconstrucție, care cuprinde analiza unui text izolîndu-l astfel încît el să fie plasat în categorii structurale. Deconstrucția este în mod fundamental un dispozitiv analitic". (Peter Eisenman, 1980). Dintre proiectele sale care ilustrează cel mai bine afirmațiile de mai sus vom enumera *Casa X, Casa XI A, Casa El-Even Odd, Casa Fin d'Ou T Hou S.*

* * *

La sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, în pictura noastră predomină înclinația spre arhitectura rurală, cu forme simple, și acelea încă stilizate și simplificate puternic, fără vreo preocupare particulară spre redarea materialelor de construcție (*Fîntîna de la Brebu*, 1910—1912, Muzeul de artă, București, *Iarna în Filantropia*, 1907 Muzeul de artă, București), ambele de Ștefan Luchian (1868—1916). Deși manifestă și el preferință spre arhitectura tradițională, (*Casă la Tîrgu Ocna* 1900, Muzeul de artă, București), Gheorghe Petrașcu (1872—1949) are multe tablouri în care pictează, într-o manieră specifică, locuri și monumente celebre din Europa (*Ponte Rialto* fig. 46, 1928, Colecția arh. G. Petrașcu, *Ca d'Oro*, 1924, Muzeul Colecțiilor de artă, București, *San Antonio din Padova*, 1924, Colecția I. L. Georgescu). Acestea nu sînt propriu-zis ceea ce am numi picturi de

atmosferă. Nu vom regăsi în ele nimic din aerul rarefiat și din arhitectura reprezentată cu migală a *vedutiștilor* din veacul al XVIII-lea și chiar a lui Corot. Pasta e așternută în straturi groase, volumele arhitectonice sînt evidențiate cu pregnanță) de cele mai multe ori cu neglijarea detaliului. „Nici mai tîrziu, în peisajele pictate sub soarele sudului, pe malul Adriaticii, la Veneția, lumina nu va eroda contururile, ci dimpotrivă, arhitecturile cu linii drepte, cu bolți rotunjindu-se clar, vor da o impresie și mai precisă de soliditate"[1]. Chiar și în redarea unei construcții gotice — *Catedrala din Senlis*[2] (1932, Colecția C. Basiliade) — de fapt a corului și a fațadei flamboyante a transeptului, simplificarea este mai accentuată chiar decît, de exemplu, la Monet sau la Pissarro. Volumele masive, cu decupări și decroșuri puternice, net conturate, îl avantajează mai mult decît pinaclele gotice ajurate — așa bunăoară în lucrările din perioada „spaniolă": *Podul San Martin din Toledo* (1929, Muzeul Colecțiilor de artă, București).

Și arta lui Pallady (1871—1956) manifestă o anume inclinație, am spune, cézanniană, însă la el formele se reliefează mai nuanțat, cu mai puțină pregnanță, iar culoarea este mai stinsă. Influența simboliștilor pare să fie aici un element important[3]. Cele mai izbutite peisaje ale sale, *Pont Neuf* (nedatat, cca. 1926, col. A. I. Siligeanu) și *St. Tropez*, (nedatat, București), sînt demersuri ce se situează întrucîtva pe linia lui Petrașcu; dar trebuie observat că tratarea maselor se face cu mai puțină incisivitate (modul de tratare a construcțiilor în *Ponte Rialto*, prezența liniilor ferme, viguroase, culoarea depusă în straturi groase). Pallady lucrează cu linii mai fine, conduse cu grijă, cu tente mai aplatizate.

La Iosif Iser (1881—1958), influențele cézanniene sînt vizibile. *Peisajul la Dunăre* (1938, Muzeul de artă, București) amintește multe din panoramele largi ale marelui pictor născut la Aix-en-Provence. Casele, precum și minaretul, sînt văzute de pe o mică înălțime și sînt răspîndite în mijlocul vegetației asemenea unor jucării. Mai schematică în forme, cu umbrele bine puse în valoare și care slujesc în mod remarcabil compoziția arhitectonică a fortului medieval, este *Plaja din Saint-Malo* (1926). Valori picturale asemănătoare în *Tîrg la Constantinopol* (Muzeul de artă, București) sau în *Piața Mare din Iași* (1938).

O tectonică de aceeași factură cu cea din *Peisajul la Dunăre* găsim și în alte lucrări de seamă din pictura românească din primele decenii ale secolului: *Casa Roz* (nedatată, probabil 1935, Muzeul Colecțiilor de artă, București), *Piață din Sighișoara* (nedatată, Muzeul de artă, Bucu-

[1] Dan Grigorescu, în *Pictura românească*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 235.

[2] Catedrala Notre-Dame din Senlis, începută în 1155, terminată în linii mari pe la 1190, este, după Saint-Denis și împreună cu Noyon și Sens, una din primele mari realizări ale arhitecturii gotice.

[3] Pallady a fost legat, într-o vreme, de atelierul lui Puvis de Chavannes (v. și în Dan Grigorescu, *Pictura românească*, p. 238).

rești), *Vedere din Techirghiol*, (nedatată, cca. 1928, Muzeul de artă din Ploiești, în care este evidențiată și o anumită diluție a culorilor; tabloul e realizat pe nuanțe de roz și mov) ale lui Francisc Șirato (1877—1935) și *Peisaj din Curtea de Argeș* de Nicolae Dărăscu (1883—1959), care ca și Iser, ca și mai înainte Andreescu, operează cu *arhetipul* casei țărănești (*Case din Iași*, nedatat, 1918). E posibil ca uneori el nici să nu fi urmărit cu tot dinadinsul asemănarea cu realitatea, o dovadă fiind și gama largă și puțin excentrică a culorilor. În schimb, *Piața Teatrului în ploaie* (nedatat, 1918, Muzeul de artă, București, fig. 47), o altă compoziție cu subiect arhitectural, foarte reușită, este aproape monocromatică, fiind concepută pe nuanțe discrete de violet Alteori însă, peisajul este împins în planul al doilea, în *Gondole la Veneția* (nedatat, 1932—1933), *Gondole* (nedatat, 1932—1933, Colecția Victor Eftimiu).

În ceea ce privește vederile citadine, un loc de frunte în pictura românească îl ocupă Lucian Grigorescu (1894—1965). *Notre-Dame din Paris* (nedatată, 1935 sau 1938, Muzeul de artă, București,) este o lucrare cu mari calități, care îmbină tonul descriptiv cu interpretări subtile ale luminii. Atunci cînd pictează arhitectura mai detaliat, el alege locuri în general puțin cunoscute, mai greu de individualizat (*Palat Venețian*, nedatat, 1915, Muzeul de artă, București, *Veneția*, 1926, Muzeul de artă, Constanța sau varianta nedatată, cca 1926—1928, Muzeul de artă, Tîrgu-Mureș, *Drum la Saint-Tropez*, 1912, Colecția Tudor Arghezi).

Același lucru se poate spune și despre *Bărăția din București* în care turnul Bărăției se detașează net dintre celelalte clădiri nu atît prin siluetă, cît prin culoare (e singura clădire albă). Atunci cînd se îndepărtează de mediul urban, ieșind în natură, picturile sale au un mai pronunțat aspect liric — ca dovadă *Vederea din Mogoșoaia*, (Muzeul de artă, Brașov) în care volumul arhitectural izolat este redus doar la o pată de culoare cărămizie, pierdută în verdele vegetației, sau nenumăratele peisaje citadine (*Aspect bucureștean*, nedatat, Muzeul de artă, București, *Peisaj din Piața de Flori*, nedatat, Muzeul de artă, București).

Compozițiile pe o anumită culoare, de care am amintit mai sus, sînt relativ curente în arta românească. Astfel o lucrare pe tonuri de bleu (culoare neobișnuită pentru un pictor cu înclinații expresioniste ca Alexandru Phoebus — 1899—1954) este *Peisajul bucureștean* (1944, Muzeul de artă, București) în care se vădește, de asemenea un echilibru între tratarea analitică și cea înclinată spre concizune și spre abstractizare. De notat modul în care sînt așternute tușele de culoare în partea inferioară (pe pavajul carosabilului și pe trotuar) cu o tehnică pe care o folosesc unii non-figurativi contemporani — Jean-Paul Riopelle (1924) (*Intîlnirea*, 1956, de la Muzeul Wallraf-Richartz din Köln), Nicolas de Staël (1914—1955) (*Acoperișurile din Paris*, Musée National d'Art Moderne, Paris). Simplificarea formelor e prezentă într-o altă lucrare a lui Phoebus, *Stradă în Bucureștii Vechi* (1932, Colecția familiei), iar accentuare racursiunilor în *Turnul Bărăției* (1947, Muzeul de artă București).

Un colorit de asemenea reținut, dar cu oarecari variații și accente apare la Marius Bunescu (1881—1971): *Bărcile la Sulina* sînt de fapt un pretext pentru pictarea caselor de pe cheiul portului, întrucît privirea trece ușor printre catargele firave și pînzele strînse, oprindu-se asupra clădirilor (compoziția este realizată pe tonuri de albastru deschis, dar intervin și accente de alte culori: acoperișuri roșu închis, fațade cu treceri de culori de la bleu la ocru), *Iarnă în București* în care nota dominantă este dată de culorile gri și bej. Casele sînt mult simplificate, ca și într-un alt tablou, de factură apropiată, *Șantier în București* Muzeul de artă, București). Interesantă este și interpretarea pe care o dă unui spațiu urban liniar Magdalena Rădulescu: pereții caselor sînt albi și goi, ferestrele sînt dispuse pe fațade într-un mod arbitrar. Camil Ressu (1880—1962) se apropie și el în reprezentarea arhitecturii de maniera cézanniană (*Casă în peisaj*, 1915, Muzeul Colecțiilor de artă, București, *Biserica Sf. Sava din Iași*, 1917, Muzeul de artă al municipiului București, *Peisaj*, 1921, Muzeul Colecțiilor de artă, București).

ÎNCHEIERE

În șapte secole, pictura și arhitectura, pornite de pe niveluri diferite de dezvoltare în timpul dominației autoritare a stilului gotic, au parcurs drumuri oarecum deosebite, lucru explicabil prin faptul că fiecare artă își are natura sa proprie. Dar în permanență a existat o relaționare subtilă, mai strînsă și mai intimă decît ar părea la prima vedere. În ele s-au reflectat, aproape în același timp, aceleași principii stilistice, fenomenele oscilatorii de acumulare și de simplificare menținîndu-se cu strictețe atît în cazul picturii cît și în cel al arhitecturii. Interdependența dintre aceste arte a crescut o dată cu trecerea vremii — pictura a reflectat din ce în ce mai mult creațiile arhitecturale, arhitectura a integrat cu tot mai mare putere (mergîndu-se uneori pînă la a se recurge la procedee iluzioniste) reprezentări picturale în spațiile pe care le definește. Întreaga istorie a picturii figurative se confundă de fapt și cu procesul de emancipare a obiectelor de arhitectură de la rolul de simplu decor la acela de subiect principal al compoziției pictate. După ce pictorii au ajuns la reprezentarea desăvîrșită a modelelor arhitecturale ei caută să descopere în acestea cît mai multe valori strict picturale, mergîndu-se ulterior pînă la transpunerea mai mare sau mai mică a figurativității. Urmărind procesul de reflecatre a arhitecturii în pictură descoperim aspecte esențiale ale spiritului fiecărei epoci.

L'ARCHITECTURE DANS LA VISION DES PEINTRES

RÉSUMÉ

Dans cet ouvrage, qui a comme point de départ un chapitre de notre livre *Arc stylistiques* [1], le but de nos recherches est d'analyser, en employant la théorie des Ars stylistiques, la manière dont l'architecture a représenté un élément constitutif du sujet pictural, pendant diverses étapes historiques, dans différents pays. La présence ou, bien au contraire, l'absence des constructions representées dans les peintures la configuration de ces édifices et la technique dans laquelle ils ont été peints nous donnent de précieuses informations en ce qui concerne les mouvements des idées — artistiques ou même philosophiques — d'une certaine époque. Il faut signaler aussi l'intérêt documentaire d'une importance extrême des images qui évoquent des édifices disparus, des lieux qui ont perdu leur aspect d'origine.

Le gothique est regardé comme l'étape finale de l'Arc médiéval. La Renaissance introduit un nouveau système formel, qui se développera dans le style baroque, en constituant ainsi l'Arc stylistique de la Renaissance. A partir du XVII-ème siècle, les manifestations des styles deviennent synchrones dans la plupart des pays européens. Pour mettre en évidence ce fait, dès le XVII-ème siècle, parallèlement à l'emploi du système des arcs, on a utilisé aussi un traitement du problème par siècles. On considère que le Baroque couvre la période du XVII-ème siècle, le Néoclassicisme (le début de l'Arc diffus) la plus grande partie du XVIII-ème siècle, Le XIX-ème siècle est d'une façon prépondérante éclectique (des styles néo différents); c'est par ces styles que l'Arc diffus finit.

L'école gothique reflète généralement les contradictions propres au Moyen Âge. L'époque dans laquelle les grandes cathédrales ont été presque partout construites dans l'Europe de l'Ouest se contente de donner, dans la peinture des représentations souvent d'une simplicité très raide et d'un schématisme poussé à l'extrême. Et pourtant, ce schématisme qui caractérise l'architecture peinte dans les tableaux et les fresques du Duecento et du Trecento ne sont pas seulement l'expression d'une technique insuffisamment développée. La conception spatiale scolastique de cette époque est plutôt bi-dimensionelle que tri-dimensionelle, l'immobilité est préférée au mouvement. Le célèbre *fond doré* byzantin qui se poursuit aussi — d'une façon plus restreinte — dans la peinture gothique est en effet l'expression d'un espace céleste, très convenable pour la répresentation des scènes sacrées pour laquelle un décor très „terrestre" — maisons, montagnes etc. serait moins adéquat.

---

[1] Dan Păcurariu, *Arce stilistice*, Editura Albatros, București, 1987.

Pendant le Duecento, les représentations architecturales sont stylisées d'une manière un peu excessive. Pietro Cavallini représente les édifices souvent pareils à des pièces de mobilier; la perspective n'existe presque pas et les rapports dimensionnels entre les figures humaines et les constructions sont arbitraires. L'architecture a le rôle de décor passif et, quelquefois, les édifices ont la tâche d'agrandir, plastiquement, l'importance de certains personnages — comme le nymbe, par exemple. Ce procédé est une pratique courante chez Cavallini, Torriti, le Maître de Sainte Cécile et, généralement, chez tous les peintres pendant le Duecento et la plupart du Trecento. La perspective est d'un type caractéristique, dénommé par Kern le *Teilungskonstruktion*. La délimitation entre l'espace intérieur et l'espace extérieur n'est pas rigoureuse, quand il faut représenter un intérieur, la maison est peinte comme une maquette dont un mur a été enlevé. Souvent, une construction est sectionnée, tout entière, transversallement et les parties pleines sectionnées sont ornemmentées — par exemple dans la fresque *La Mort du frère Augustin et la vision du Guido d'Assise* (San Francesco, Assise) où on trouve une basilique à bas-côtés couverts de voûtes en quart de cercle, avec une „nouvelle façade" placée sur la zone sectionnée. Les matériaux sont peints avec un certain non-conformisme, dans des couleurs vives: mauve, vert, orange etc.

Tout ce que nous avons dit à propos de l'école florentine est aussi vrai pour une école peu connue, comme l'école napolitaine, mais ici les représentations architecturales sont plus éclatantes (chez Roberto d'Odorisio, Pietro et Cristoforo Orimina, Le Maître de la Chapelle Barrile ou Le Maître de la Chapelle Minuitolo).

Giotto marque un important moment dans le processus de croissance de l'effet de tridimensionnalité. Il a créé pour cettes figures tridimensionnelles une ambiance „réelle" (spécialement dans les fresques de la Chapelle de l' Arena, à Padoue). Mais chez Giotto aussi, la perspective est défectueuse. Les constructions sont groupées pour accentuer les personnages (La Résurrection de Drouzianne, Chapelle Peruzzi, Santa Croce, Florence). Il manifeste souvent une incompréhension (sinon, une réelle aversion) pour l'architecture gothique, en préférant les formes romanes — grandes masses de maçonnerie, arcs en plein cintre, ornementation de souche romane, tandis qu'à Naples, par exemple, les architectures préférées par les peintres sont gothiques.

Les architectures que l'on trouve dans les peintures appartenant à l'école giottesque sont souvent impressionnantes. Andrea Bonaiuti da Firenze fait apparaître, dans sa fresque de la Chapelle des Espagnols (1365—1366) à l'Eglise Santa Maria Novella de Florence la cathédrale Santa Maria dell Fiore (alors inachevée), en montrant même la coupole, prévue dès le projet d'origine mais réalisée seulement six décennies plus tard (en 1420—1434) d'après un projet nouveau, dû à Bramante. Des vues surprenantes, chargées d'édifices soigneusement peints apparaissent dans les peintures d'Avanzo et d'Altichiero, appartenant tous les deux à l'école de Padoue et dans celles de Pisanello. Quant à l'école siennoise, différemment appreciée par des critiques comme Berenson et Lazarev, on y trouve les plus riches représentations d'architecture du Trecento chez Ambrogio Lorenzetti. *L'Allégorie du Bon Gouvernement* (Palazzo Publico-Sienne) abonde en détalis architecturaux et, ce qui est le plus important, elle montre d'une façon très réaliste, des aspects de la vie quotidienne du XIV-ème siècle. La *Ville au bord de la mer* (Pinacothèque Sienne), appartenant au même artiste, est considerée, par la critique de l'art comme le premier paysage proprement dit de la peinture occidentale.

Le changement de système morphologique produit vers 1420—1440 a profondément influencé l'architecture et aussi la peinture et la sculpture. La surcharge formelle gothique de la dernière période et le contexte spirituel impregné de culture antique sont les deux facteurs déterminants de cette transformation. Si le mouvement d'idées à l'antique ne s'était produit en Italie, le système formél serait transformé dans la manière d'un *Arc diffus* (au lieu d'un *Arc stylistique* proprement dit), c'est-à-dire que le langage formel du gothique primitif serait peut-être adapté de nouveau. C'est exactement le principe qui a operé pendant la naissance de l'*Arc diffus néoclassique*, qui a adopté le langage formel de l'antiquité (comme la Renaissance) tout simplement parce qu'un autre langage ne lui avait été offert et parce qu' à cette époque on n'avait pas d'énergie suffisante pour inventer un langage nouveau. L'Italie avait, au début du Quattrocento, beaucoup de modèles d'art antique — surtout roman — ainsi qu'il était très simple de faire appel à un alphabet à la portée de la main au lieu d'inventer un autre alphabet nouveau. Le gothique a été, en outre, toujours un article d'importation difficile d'acclimater sur le sol italique. En effet, on trouve deux vécteurs qui ont agi dans le même direction et au même sens. C'est le phénomène qu'on a dénommé *La double causalité stylistique de la Renaissance:*

a) La nécessité de changement dans le cadre de l'Arc stylistique médiéval, devenu trop chargé d'éléments décoratifs.

b) La culture à l'antique qui a fourni le nouveau alphabet stylistique nécessaire et qui a joué le rôle de catalyseur.

Pour le Moyen-Âge, pour la Renaissance et même pour le Baroque, on peut formuler une règle générale dans la peinture: *Les décors architecturaux sont ceux que le peintre a pu voir autour de lui, les concordances historiques et geographiques étant exclues* (la règle s'applique aussi pour les costumes des personnages).

Masaccio (qui, selon Berenson, a intégré l'homme dans la réalité terrestre), Benozzo Gozzoli et Filippo Lippi sont les premiers représentants de cette orientation tendis qu' un grand maître comme Fra Angelico est encore marqué par un certain médiévalisme. Pour montrer cette différence, on utilise comme démonstration deux détails appartenant à des tableaux composés d'après des schémas bien semblables: *La Déposition* de Fra Angelico et *L'Annonciation* de Filippo Lippi, Tout les deux sont rhytmés à la partie supérieure par trois arcs: Chez Fra Angelico, ces arcs n'ont aucun rôle dans le sujet de la peinture; ils forment la partie supérieure d'un cadre neutre. Chez Lippi, les arcs font partie intégrante de la décoration, l'intérieur est divisé par ces arcs qui supportent un entablement. Le rôle passif, neutre devient ainsi actif.

Dans les peintures d'Uccello et de Piero della Francesca les objets d'architecture sont réalisés selon les principes de la perspective géométrique qui caractérise l'oeuvre de ces deux grands maitres (à noter le panneau attribué à Piero della Francesca qui traite le sujet d'un espace urbain utopique très proche du projet du Bernin pour la façade du Louvre). On trouve chez Botticelli des représentations architecturales dans des paysages amples (*L'Annonciation*, Offices, Florence) et des vues d'un grand intérêt documentaire parce qu'elles fixent l'image des monuments disparus (le Septizonium dans la fresque de la Sixtine — *La Punition de Core*).

Très riches et très belles sont les vues architectoniques chères à Andrea Mantegna. Les deux paysages qui animent les tableaux à sujet identique (*Le Jardin Getsemani*,

Musée de Tours et National Gallery, Londres) sont parmi les plus spectaculaires de la peinture de la Renaissance. Mantegna est aussi (avec Melozzo da Forli) le créateur de la peinture en trompe-l'oeil, qui cherche d'intégrer avec plus de force la peinture dans l'espace architectural (les fresques du Palais Ducal de Mantoue).

En ce qui conserne la peinture vénitienne, les trois maitres qui nous intéressent le plus ont des visions bien différentes: Antonello da Messina, influencé par les flamands, peint des panoramas larges à petites maisons (*Le Calvaire*, Musée de l'Art, Bucarest), des intérieurs gothiques (*St. Jérôme*, National Gallery, Londres), des éspaces urbains à la manière de la Renaissance (*St. Sébastien*, Gemäldegalerie, Dresde). Giovanni Bellini peint des châteaux, des maisons et des campaniles typiquement vénitiens entourés de montagnes rudes (*La Sacra Conversazione*, Offices Florence). Vittorio Carpaccio a le goût plus urbain, déterminé par les monumentaux palais de Venise: même quand il veut évoquer Cologne (dans le *Cycle de la Vie de Sainte Ursule*, Galerie de l'Académie, Venise) l'ambiance reste toujors très vénitienne. Le passage vers le Cinquecento est marqué par la figure de Giorgione. *La Tempête* (Galerie de l'Académie, Venise) annonce en Italie une nouvelle tendance, celle du *paysage à figures* (on remarque dans ce cas une grande interdépendance entre les personnages et le paysage, entre le paysage du premier plan et le paysage des plans regressifs), et on y voit aussi l'augmentation de l'importance du clair-obscur et du style pictural. Chez Veronese, on doit commenter un tableau très important: *La Maison de Lévi* (Galerie de l'Académie, Venise) et on doit pousser plus loin la comparaison entre le rôle des trois arcs dans les tableaux de Filippo Lippi et de Fra Angelico. Dans la grandiose composition de Veronese, ces trois arcs ont plusieurs rôles:

a) Unificateur de la composition — *horizontalement*

b) Unificateur de la composition — *en profondeur*

c) La création d'impression de l'authentique, en reproduisant fidèlement, en trompe-l'oeil, les détails de l'arcature

d) Support scénique pour le développement de l'action

e) Marquage plus précis de l'importance du personnage central.

Il faut aussi signaler l'importance réduite accordée à l'arhitecture par Michel-Ange (phénomène dû, peut-être, à l'importance accordée aux figures), et aussi par Léonard de Vinci. On y trouve ici, cependant, dans *l'Adoration des Mages* (Offices, Florence) une construction curieuse, presque „post-moderne" (à observer aussi quelques projets de Diana Agrest — *Les Echelles*, Leon Krier — *Une maison sans pièce* etc.). Pourtant les plus importantes demeurent les visions architecturales de Raphaël — inspirées par le *Tempietto* bramantesque (*Le Sposalizio*, Brera, Milano), ou d'une conception plus personnelle (les fresques de Vatican).

Dans les régions transalpines, la peinture des vitraux et des miniatures domine le XII-e et le XIII-e siècles, surtout en France; les détails de constructions entourent les personnages, en marquant leur importance. On rémarque la peinture des miniatures (*Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Musée Condé, Chantilly). L'abondance des détails de la peinture française et flamande est due, probablement, à ces miniatures, tandis que la peinture italienne, en dérivant, principalement, de la peinture en fresque préfère généralement les grandes surfaces moins décorées, soulignées d'une façon plastique. Après les ravages de la Guerre de Cent Ans, les centres de la peinture française se déplacent vers le sud. Là, dans le *Triptyque du Buisson Ardent* (St.-Sauveur, Aix-en-Provence), oeuvre de Nicolas Froment, le paysage à petites maisons est presque flamand. Le *Triptyque de l Annonciation* (Ste-Madeleine, Aix-en-Provence) représente un intérieur gothique dont la technique de la perspective atteint un haut degré.

Des intérieurs gothiques basilicaux (dans les régions de l'Ouest, proches de la France) ou des églises-halles on trouve chez les maitres allemands tels Mathias Grünewald ou Albrecht Altdorfer. Mais plus riches et beaucoup plus lyriques sont les oeuvres des peintres flamands. *La Vierge du Chancelier Rolin* de Jan Van Eyck (Louvre, Paris) offre un paysage mirifique d'un hypothétique Anvers et, dans le premier plan, un intérieur d'une très grande cohérence, où nous trouverons les trois arcades, désormais habituelles dans la peinture pré-baroque occidentale; les arcades ont maintenant des significations nouvelles: *a)* Séparatrices des espaces (intérieur et extérieur), *b)* Elles sont maintenant profondément et logiquement intégrées dans l'architecture de la chambre et ses rythmes ainsi que ses détails sont poursuivis dans les arcades identiques, appartenant aux plans latéraux (des motifs semblables apparaissent quelquefois, par exemple chez Rogier Van der Weyden dans le panneau *Saint-Luc et la Vierge*, ou chez le Maitre de la Vision de Sainte Gudule — *La Vierge et Sainte Madelaine*, Musée Diocésain, Liège). La préférence de Van Eyck pour des paysages magnifiques, aux architectures riches, à beaucoup de détails est révélé par des œuvres comme *L'Agneau mystique* (St. Bavon, Gand). Des intérieurs gothiques amples dans *l'Annonciation* (National Gallery of Art, Washington) ou dans le *Triptyque* (Gemäldegalerie, Dresde). Les représentations architecturales sont moins riches chez Rogier Van der Weyden, Le Maitre de Flémalle et Petrus Christus. Dirk Bouts accorde une grande attention á la construction géométrique perspectivale (*La Cène*, St.-Pierre, Louvain). Un tableau très important de Hans Memling —, *L'Arrivée de Sainte Ursule à Cologne* (Hôpital St.-Jean, Bruges) présente une vue réelle de la ville rhénane (sont visibles avec clarté des monuments célèbres comme le Dôme, inachevé, l'église romane Gross St. Martin et les fortifications de la ville, maintenant disparues). A comparer cette vue avec celle d'un tableau traitant un sujet identique appartenant au maitre vénitien Vittorio Carpaccio qui offre en réalité une vue d'une ville imaginaire mais qui a l'air (et même des pièces entières d'architecture) de la vile des Doges. Une autre œuvre de Memling, *Saint Sébastien* (Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles) se rattache au style du *Triptyque du Buisson Ardent*. Un tableau d'une importance réelle est *La Prédication de Pâques* (Louvre, Paris), attribueé au Maitre de la Vision de Sainte Gudule. Les édifices du premier plan sont fantaisistes mais dans le dernier plan à gauche on distingue clairement la cathédrale Sainte Gudule de Bruxelles parfaitement représentée.

Vers le début du XVI-ème siècle l'italianisme atteint la peinture des Pays-Bas. Le dessin du *Colisée* (Gemäldegalerie,-Dahlem, Berlin), appartenant à Jan Gossaert est le plus connu de la série des monuments antiques dessinés par Gossaert. (Le Colisée semble avoir influencé les célèbres *Tours de Babel* de Bruegel l'Ancien). Le goût italien est visible aussi dans un tableau renommé du même artiste — *Danae* (Alte Pinakothek, München). Le personnage est placé dans une demi-rotonde — espace concave qui l'accentue et on y voit aussi une coupole très proche du projet du dôme de St.-Pierre de Rome dû à Bramante que l'on connait gravé sur une médaille de Caradosso de 1506.

Plus éclectiques sont les édifices que nous retrouvons dans les peintures de Barend Van Orley. Mais les plus significatifs sont les panoramas rustiques de Bruegel, aux lignes d'horizon très élevées, qui montrent souvent d'humbles mais pittoresques maisons campagnardes.

Le courant de la Renaissance ou, plus précisement du Maniérisme est représenté brillamment en France par Antoine Caron. Ses scènes d'un surréalisme avant-la-lettre sont chargées de monuments à l'antique (tels les temples monoptères ou les arcs de triomphe) qui annoncent la peinture de Chirico. Un tableau peu connu *(Les Massacres du Triumvirat)* offre des images des monuments de Rome — le Colisée et le Panthéon — monuments qui, évidemment, n'étaient pas construits à l'époque des Triumvirats. En Espagne, El Greco est le représentant d'un „surréalisme" plus dynamique, où même les maisons semblent déplacées par la tempête (la vue quasi imaginaire du *Tolède pendant la tempête*, Metropolitan Museum, New York). Une vue maintenant presque topographique est *La Vue et le plan de la ville de Tolède* (Musée del Greco, Tolède): la ville est représentée en perspective vol d'oiseau et un jeune homme présente dans le premier plan la carte de Tolède.

D'une très grande valeur sont aussi les représentations architecturales de la peinture murale des églises du nord de la Moldavie. Ces représentations sont proches, de certains points de vue, des peintures gothiques et aux peintures italiennes du Duecento et du Trecento par:

a) le choix des volumes simples

b) des détails d'architecture byzantine (arcs en plein cintre, coupoles etc.)

c) la représentation „axonométrique" ou frontale des édifices ou dans les deux techniques à la fois

d) la présence des éléments de mobilier semblables à des édifices

e) le manque d'échelle dimensionelle. Cependant, les édifices des fresques moldaves ne sont pas „sectionnés", procédé courant, comme nous l'avons déjà vu dans la peinture italienne. Très nombreux sont les *tableaux votifs*, où la personnalité qui a bâti l'église présente un modèle à échelle réduite de la construction. Un motif fréquemment employé dans la peinture de toute l'Europe est la coupole placée sur quatre colonnes (quatre arcs en plein cintre découpent un plan carré). On trouve ce motif à Voroneț, dans la *Légende de St. Georges* à Arbore, et aussi dans *La Naissance de St. Jean* appartenant à l'école siennoise (Pinacothéque Nationale de Sienne), *St. Savin devant Ladicius* (St.-Savin sur-Gartempe), dans *L'Annonciation* de Melchior Broederlam (Chartreuse de Champmol, Dijon), et dans les *Scènes de la Vie d'Alexis* du Maitre Dionysus (Galerie Tretyakov-Moscou). Le baldaquin en console (*Le Jugement des prélats*, nef de l'église de Popăuți) est aussi employée dans le peinture italienne (fresques de Saint-François d'Assise, chez le Maitre de Sainte Cécile).

En ce qui concerne le style Baroque, il faut noter que:

a) Le Baroque est le style riche, dynamique et varié, basé sur le language artistique de l'antiquité gréco-romaine.

b) Le terme de *Baroque* (comme celui de *Gothique*) s'applique seulement aux arts visuels en signifiant un style proprement dit.

c) Le Baroque est issu d'une transformation progressive du style de la Renaissance.

d) Le Baroque est un style complexe qui groupe aussi des aspects contradictoires comme le naturalisme de Caravage et l'opulence des frères Carrache.

Une telle contradiction se manifeste entre le Baroque des Pays-Bas du Sud, catholiques et encore chevaleresques et le Baroque des Pays-Bas du Nord, protestants et bourgeois.

Dans l'œuvre de Rubens, le paysage occupe un place relativement importante, surtout dans sa dernière période de création (ses *Paysages avec le Château de Steen*, National Gallery, London et Ashmolean Museum, Oxford). Jan Bruegel offre des vues plus pittoresques avec des constructions rustiques dans la manière typiquement flamande de son prédécesseur, Bruegel l'Ancien, mais avec un sens plus descriptif. Les constructions préferées par Brouwer sont bien semblables mais elles sont plus humbles.

En Hollande, beaucoup d'artistes accordent un intérêt particulier au paysage naturel. Des constructions isolées nous frappent cependant dans des paysages comme *Le Château Montfort près d'Utrecht* de Jan Van Goyen (Collection Bührlé, Zurich) où on voit un château et le traditionnel moulin à vent. Chez Rembrandt, quelques vues très raffinées (*Paysage*, Collection du duc d'Albe, Madrid, *Paysage d'hiver avec canal gêlé et patineurs*, Musée de Kassel, *Paysage avec château*, Louvre, Paris). Les panoramas urbains, genre typiquement hollandais, dont les pionniers furent Carel Fabritius, Daniel Vosmaer et Egbert Van der Poel ont atteint un haut niveau dans les peintures de Jan Van der Heyden, Gerrit Berckheijde et surtout dans celles de Pieter de Hooch et Jan Vermeer (*La Ruelle de Delft*, Rijkmuseum, Amsterdam et *La vue de Delft*, Mauritshuis, La Haye). Mais ces deux derniers peintres ont aussi renouvelé la peinture d'intérieur. Grâce à eux l'intérieur hollandais du XVII-ème siècle nous est devenu très familier. Très intéressantes sont les vues des intérieurs d'églises dues à Pieter Saenredam et à Emmanuel de Witte. Le premier cherche à montrer avec plus d'objectivité les intérieurs des temples protestants tandis que le second choisit les vues diagonales et les effets picturaux.

En ce qui concerne les paysages de Nicolas Poussin et de Claude Lorrain, ils introduisent, au delà des qualités picturales proprement dites, un élément nouveau par rapport à des paysages contemporains, hollandais ou flamands. Les peintures des ces deux grands artistes français composent une vue *désirable* (à la manière des images qu'on trouve dans les songes), tandis que les peintures hollandaises représentent une vue presque *réelle*, qu'on peut trouver autour de nôtre ville. Les peintures de Lorrain et de Poussin offrent aussi l'expression de l'achèvement parfait du genre inauguré pendant le XVI-ème siècle aux Pays-Bas — le paysage à figures — bien que dans les mêmes Pays-Bas, durant le XVII-ème siècle apparaisse un genre nouveau qui sera developpé dans la peinture européene du XVIII-ème siècle et du XIX-ème siècle.

Ce qui fait la principale différence thématique dans le paysage proprement-dit des tableaux de Poussin et de Lorrain c'est que Poussin préfère les exemples d'arhitecture *romaine antique* pour illustrer ses scènes historiques, mythologiques ou religieuses, tandis que Lorrain choisit des édifices *baroques romains*.

Dans la peinture du XVIII-ème siècle, les paysages généralement non-individualisée cèdent la place au *vedute* vénitiennes, dans lesquelles sont représentés des lieux précis, reconnaissables. Ce changement a pour cause la philosophie qui a modifié quelque chose dans la

mentalité de l'artiste. La philosophie du Grand Siècle a changé pour devenir la philosophie du Siècle des Lumières. Le monde devient plus petit et d'ailleurs moins mystérieux. Ce fait se rapproche de celui qui s'est produit au XVI-ème siècle, après le Concile de Trente, quand l'humanisme de la Renaissance est suivi par le mysticisme de la Contre-Réforme, le phénomène n'ayant pas comme résultat une modification spectaculaire dans le système formel. Au début au XVIII-ème siècle, le système formel reste pratiquement inchangé, mais l'œuvre devient plus claire et plus statique. C'est le début du néoclasicisme (spécialement dans l'architecture) et le début d'un *Arc diffus*.

La peinture française cherche à reproduire fidèlement les lieux et les édifices; ainsi sont réalisées les belles toiles de Hubert Robert (*Pont du Gard*, Louvre, Paris) et de Joseph Vernet (*Ponte, Rotto*, Louvre, Paris, la Série des *Ports de France*) et les beaux dessins de Gabriel de Saint-Aubin *(La Fontaine des Quatre-Saisons, L'Église Saint-Eustache)*. Les artistes allemands (Anton Maulpertsch, Matthaeus Günther, Michael Rottmayr, Johann „Kremserschmidt") restent un peu en dehors du mouvement montré ci-dessus. Le paysage „reconnaissable" n'est pas très aimé en Allemagne et les peintres continuent de rester fidèles à un style dérivé de celui de Tiepolo (les fresques du Palais de Würzburg).

Les vues vénitiennes (les ainsi-dites *vedute*), œuvres de Francesco Guardi et de Antonio Canaletto, sont d'une riguer d'exécution remarquable, les proportions des édifices et des détails étant reproduites avec exactitude; Canaletto reste, pourtant, un peu plus archaïque et plus linéaire dans son style, de même que l'autre Canaletto, Bernardo Bellotto et les paysagistes romains, Gaspard Van Wittel et Giovanni-Paolo Pannini. Plus fantaisistes sont les œuvres d'Alessandro Magnasco et en particulier les visions troublantes de Piranesi.

Le XIX-ème siècle continue l'évolution du paysage du XVIII-ème siècle. La différence principale en est que les peintures du siècle précedent ont comme thème des monuments et des lieux très connus. La tendance du XIX-ème siècle est d'évoquer des lieux souvent méconnus, des constructions plus modestes mais qui, dans l'opinion des peintres, sont plus pittoresques et contiennent de très grandes valeurs picturales intrinsèques. Philippe Van Tieghem a montré que maintenant „le trait le plus apparent est d'abord la notion de liberté dans l'art, qui s'oppose à celle de règles et de tradition; on reconnaît à l'artiste le droit de se créer une forme adaptée à son génie personnel, et le goût, au nom duquel on jugeait auparavant, s'efface devant un nouveau critérium; celui ci consiste dans l'impression". Il faut relever aussi, qu'à la fin du XVIII-ème siècle les décors d'architecture et les costumes des personnages sont finalement accordés avec le thème du tableau. Durant le XIX-ème siècle, ce phénomène, d'abord manifesté comme une tendance, s'achève. Beaucoup de tableaux montrent même des édifices dans le goût le plus pur de l'antiquité grecque (*Paris et Hélène* de David, Louvre, Paris et *L'Apothéose de Homère* d'Ingres, Louvre, Paris). Chez Corot on trouve les vues les plus pittoresques (avec celles de Turner et de Constable) de ce siècle; il ne veut pas répresenter un certain monument avec grande fidélité, mais à constituer une belle composition, du point de vue chromatique et volumétrique. (*La Cathédrale de Chartres*, Louvre, Paris, *Le Port de la Rochelle*, Collection Rothschild, Paris, *Le Pont de Mantes*, Louvre, Paris). Une conception presque idéntique, mais avec un sen-

timent plus poussé de la nature se retrouve chez Théodore Rousseau (*La plaine de Montmartre — effet d'orage*, Louvre, Paris). D'une facture diverse, presque onyriques sont les dessins de Victor Hugo (*Le phare d'Eddystone*, Musée Victor Hugo, Paris). Dans l'esprit de la peinture du XVIII-ème siècle des paysagistes italiens, tels Angelo Inganni, Giacinto Gigante, Luigi Querena composent des œuvres de grande valeur. Plus modernes sont les peintures de Giuseppe de Nittis et de Telemaco Signorini.

A partir de la deuxième moitié du XVIII-ème siècle, la plus puissante école de peinture paysagère à coté de l'école française est celle d'Angleterre. Richard Wilson est le maître le plus typiquement anglais de la première période (fin du XVIII-ème siècle.). Chez Turner, le paysage naturel (spécialement, la mer) domine nettement le paysage construit (*La Piazzetta*, Tate Gallery, Londres); Constable, au contraire, veut intègrer subtilement les édifices dans le doux paysage qui l'entoure (les diverses variantes de la *Cathédrale de Salisbury*, Victoria & Albert Museum, Londres, National Gallery, Londres). Dans les pays germaniques (l'Autriche), le tableau à sujet d'arhitecture est, plus que dans d'autres pays, lié à la tradition du siècle passé (*Le Stephansdom* de Rudolph von Alt, Österreichische Galerie, Vienne), même quand les œuvres se rattachent à „l'Impressionisme autrichien" (Rudolph Ribarz, Karl Karger, Alois Schönn, Eugen Jettel). Il faut aussi signaler deux écoles dont la caractéristique principale est la représentation des constructions typiques, souvent d'un vernaculaire très poussé: l'école russe (*Une cour de Moscou* de Vassily Polenov, Galerie Tretyakov, Moscou) et l'école américaine (*Taos* de Peter Moran, Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas).

Le début du XX-ème siècle est caractérisé par un double changement, d'abord dans le domaine de la couleur, puis dans le domaine de la forme, le premier comme reflet possible de l'apparition de la photographie en blanc et noir, le deuxième, de l'apparition et le perfectionnement de la photographie en couleurs. *L'Imitar bene le cose naturali* était, pendant des siècles, non seulement la preuve d'une ambition professionnelle mais aussi cette devise avait un but pratique — celui de donner une image précise d'un certain lieu ou d'un certain personnage (l'intérêt documentaire). Pourtant, pendant tout le siècle jusqu'aujourd'hui, un important groupement figuratif (même le hyperréalisme de Don Eddy, Ron Kleeman, Chuck Close, Jean-Marie Poumeyrol, Romefort, Serra de Rivera etc.).

L'impressionnisme, le premier en date des grands courants modernes est marqué par la „solubilité" des objets (chez Monet — dans la série dédiée à la cathédrale de Rouen, par exemple). Cette tendance est retrouvée aussi chez des artistes situés même en dehors de ce mouvement — Van Gogh par exemple. Au contraire, Cézanne et nombre d'artistes appartenant aux groupes symbolistes, comme Odilon Redon, travaillent pour donner plus de consistence au volume, en l'encadrant dans des corps géométriques simples. Un autre symboliste, Bonnard, cherche lui-aussi (comme les impressionnistes) de dissiper la forme en restant un poète inspiré par l'espace parisien. Les artistes fauvistes ont aussi une prédisposition pour les espaces urbains, tout en restant fidèles à l'émancipation de la couleur (souvent non-conformiste) et les cubistes manoeuvrent les plans qui délimitent les constructions presqne comme les artistes du Duecento, en juxtaposant les façades. Un chapitre à part est celui des peintres *naïfs* comme Louis Vivin (ou soidisant naïfs, comme Utrillo qui est en réalité l'auteur des plus poètiques vues de Montmartre). À noter enfin les vues urbaines oniriques de Chirico *(La Piazza d'Italia)*.

En ce qui concerne la peinture moderne roumaine, les premières vues ont un intérêt plutôt documentaire (les estampes et les aquarelles de Luigi Mayer et d'Amedeo Preziosi). Une croissance des valeurs purement picturales est marquée par les images réalisées par Carol Popp de Szathmary et surtout dans les peintures de Theodor Aman (*La Ruelle de Cîmpulung*, Musée d'Art, Bucarest). Grigorescu préfère l'architecture rustique, en accentuant les caractères typiquement roumains des constructions. Andreescu a les mêmes préférences, choisissant des maisons plus humbles et utilisant des touches plus larges. Un autre artiste de valeur, Gheorghe Petraşcu, aime lui-aussi l'architecture traditionnelle mais il a peint aussi des monuments célèbres d'Europe *(Ponte Rialto, La Cathédrale de Senlis)*, de même que Pallady *(Le Pont-Neuf)*.

INDICE DE AUTORI

C

D

E

F

G

H

Î

J

K

L

M

N

O

P

Lector : ION NISTOR

Tehnoredactor : CORNEL CRISTESCU

Bun de tipar : 26.III.1990. Apărut : 1990.
Comanda nr. 2969.

Coli de tipar : 11, 75. Planşe : 24 pag.



Tiparul executat sub comanda
Nr. 4 la
Intreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
Bucureşti,
România

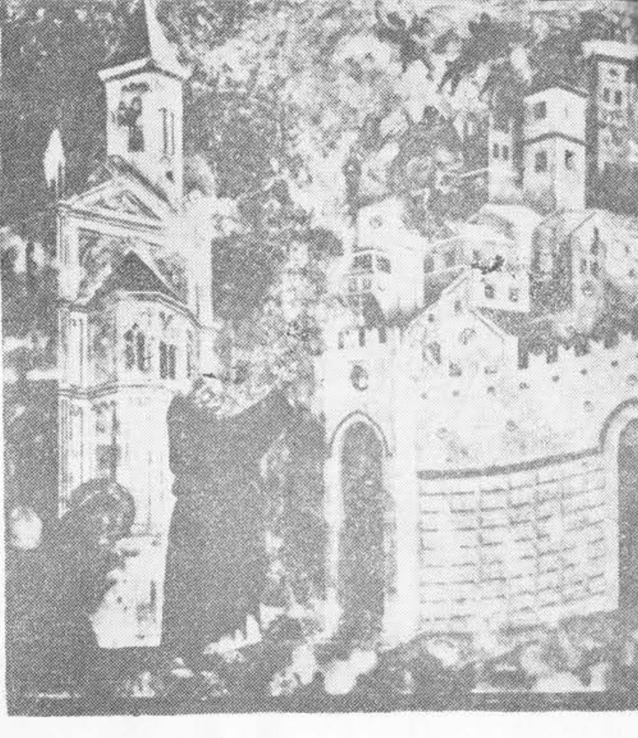


Fig. 1
Şcoala romană — *Izgonirea demonilor din Arezzo,* frescă, San Francesco, Assisi.

Fig. 2 a.
Şcoala romană — *Moartea fratelui Augustin şi viziunea lui Guido d'Assisi,* frescă, San Francesco, Assisi.

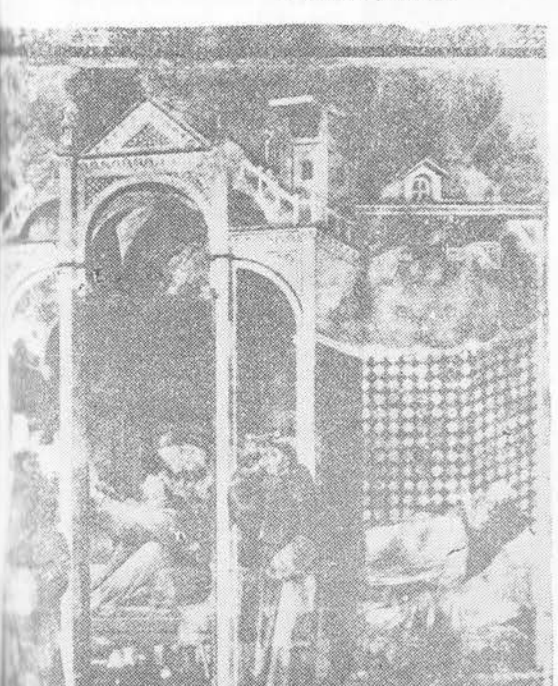
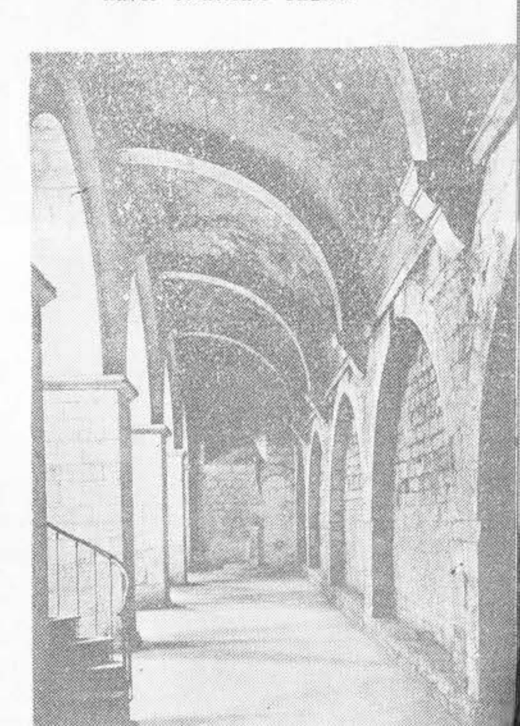


Fig. 2 b.
Léoncel (Drôme) — Vedere de-a lungul navei colaterale sudice.



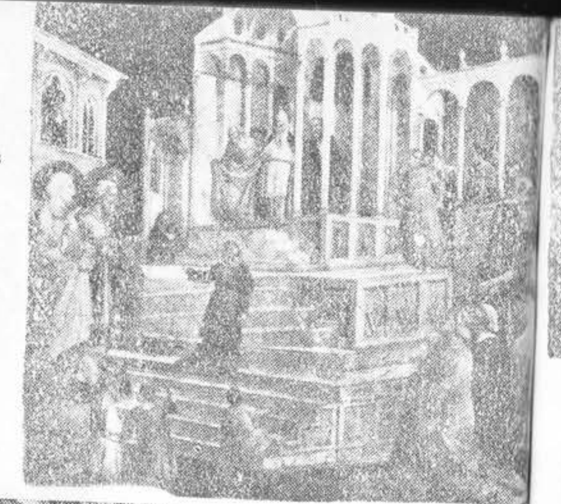


Fig 2c.
Taddeo Gaddi — *Intrarea în templu*, Santa Croce, Firenze.

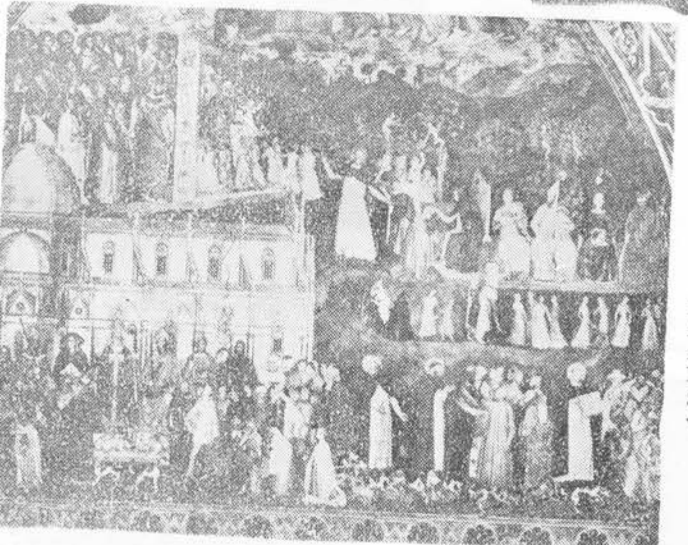


Fig. 3 a.
Andrea Bonaiuti da Firenze — *Ordinul dominican*. Frescă din Cappella degli Spagnoli, Santa Maria Movella, Firenze.



Fig. 3 b.
Firenze — Santa Maria del Fiore, elevația laterală.

Fig. 4
Simone Martini — *Guidoriccio da Fogliano*, frescă, Palazzo Publico, Siena.

Fig. 6 a.
Piero della Francesca (?) — *Vedere dintr-un oraș ideal*, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

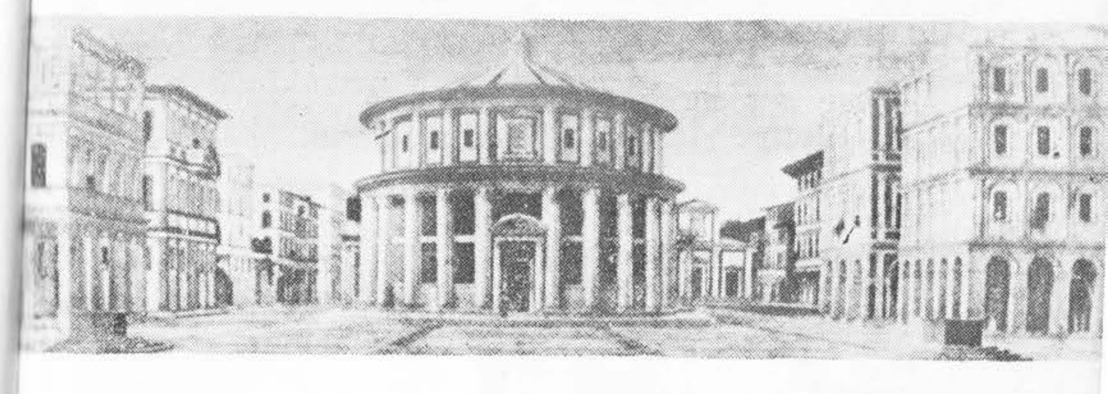


Fig. 6 b.
Giovanni Lorenzo Bernini — *Primul proiect pentru fațada de est a palatului Louvre*, Muzeul Louvre, Paris.

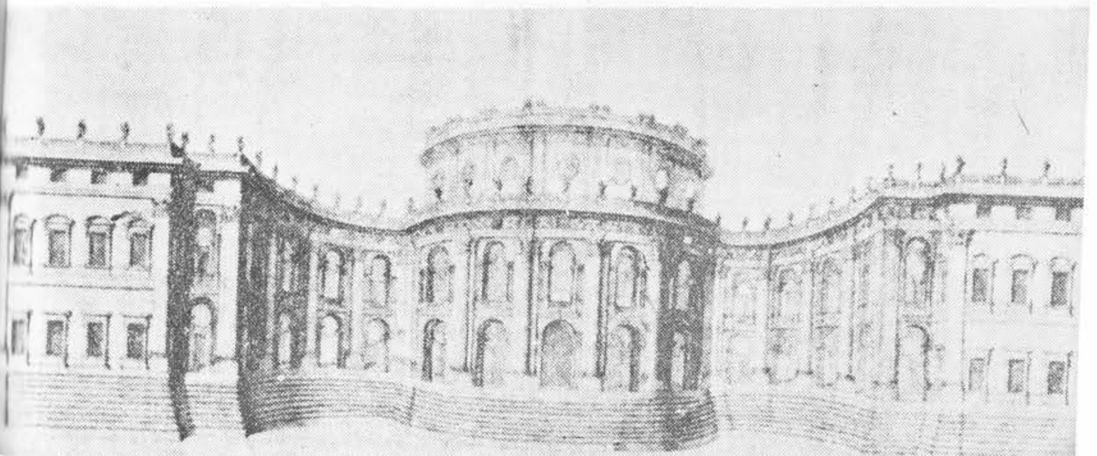




Fig. 5
Ambrogio Lorenzetti — *Buna guvernare*, frescă, Palazzo Publico, Siena.



Fig. 7
Andrea Mantegna — *Procesiunea spre locul de osîndă*, Frescă, din Capp. Ovetari, Padova.

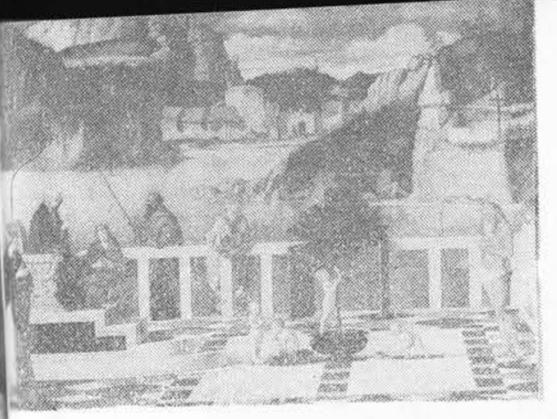


Fig. 8
Giovanni Bellini — *Alegorie sacră*, Uffizi Florența.

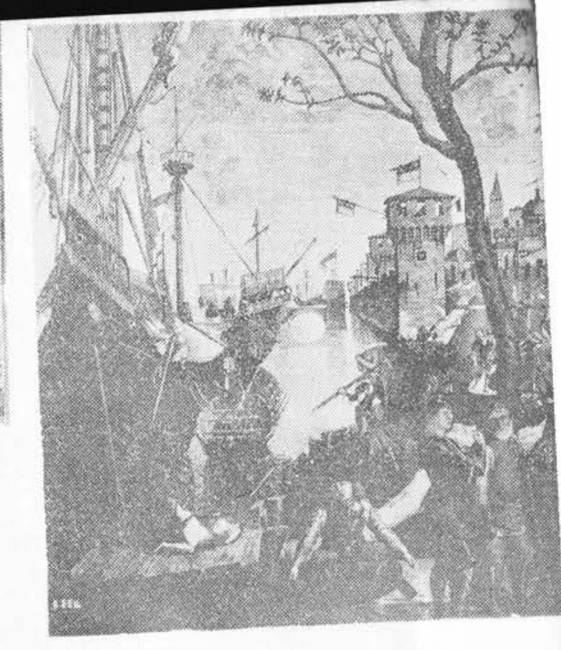


Fig. 9
Vittore Carpaccio — *Sosirea pelerinilor la Köln*, Galleria dell' Accademia Veneția.

Fig. 10
Vittore Carpaccio — *Ambasadorii aducînd răspunsul regelui* Teonat, Galleria dell' Accademia, Venezia.

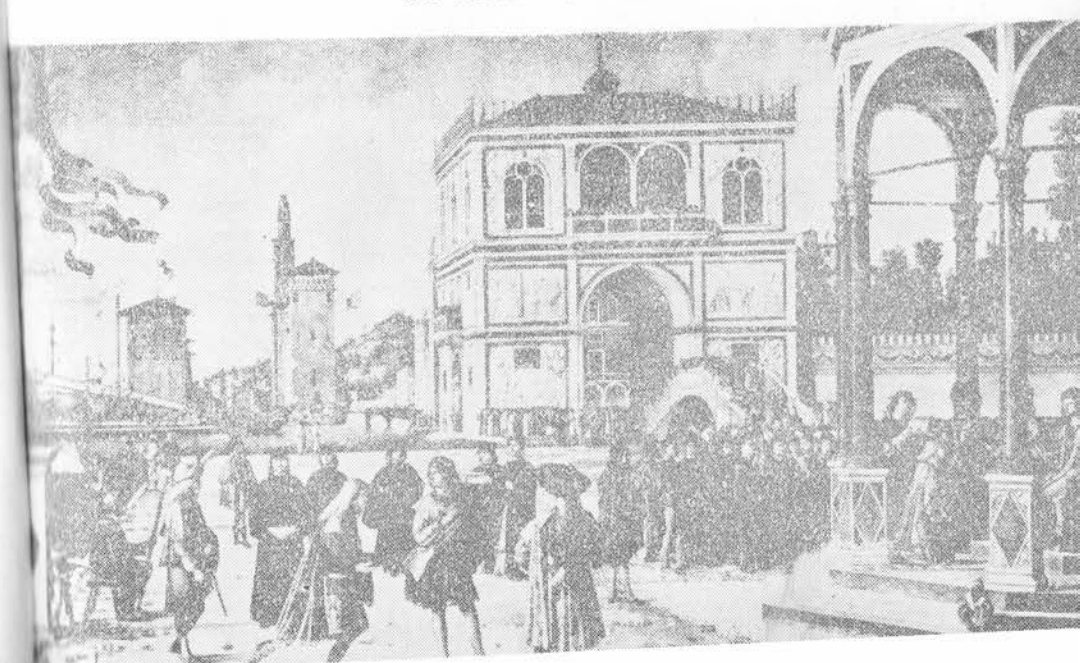
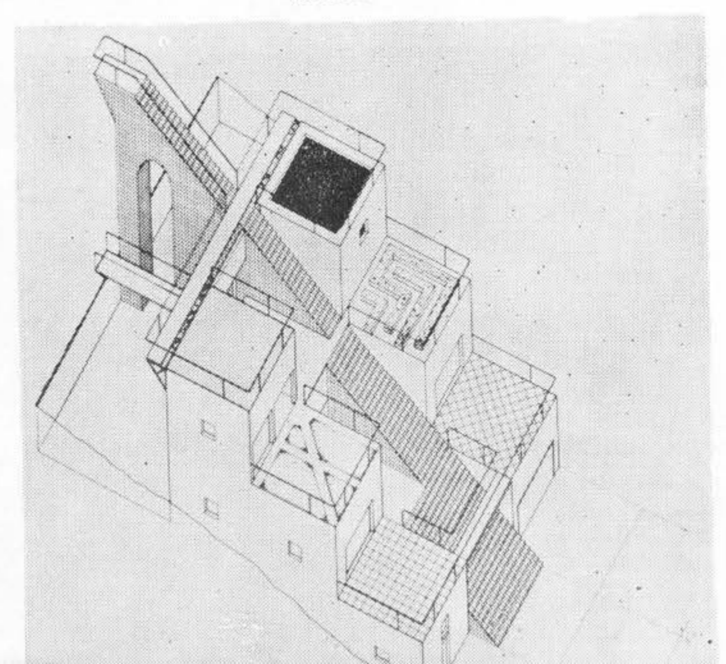




Fig. 11 a.
Leonardo da Vinci — *Închinarea magilor*, detaliu, Uffizi Firenze

Fig. 11 b.
Diana Agrest — *Les Echelles* (proiect). Perspectivă axonometrică.



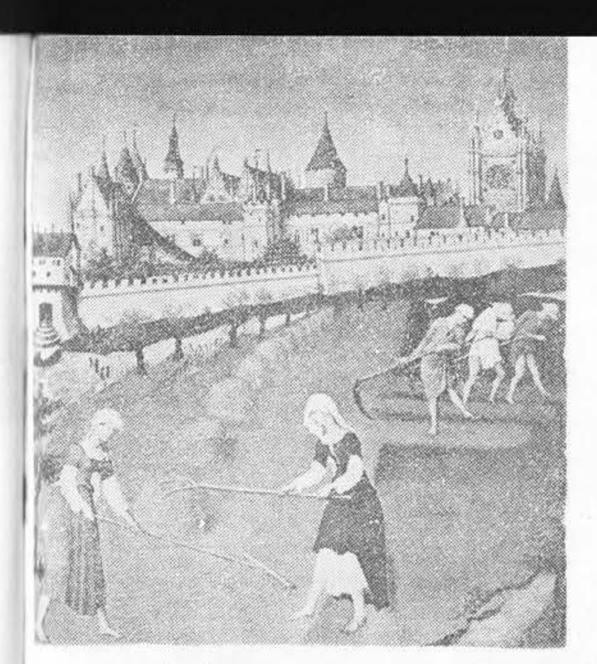


Fig. 12
Pol, Hennequin și Herman de Limbourg — *Les Trés Riches Heures du duc de Berry*, (luna iunie), miniatură, Muzeul Condé, Chantilly.

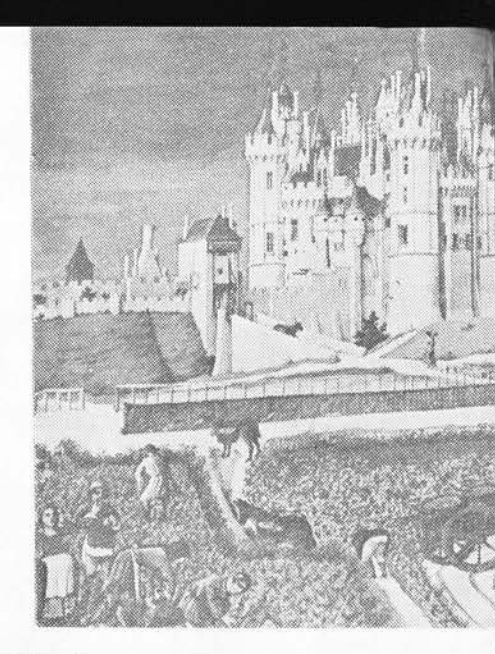
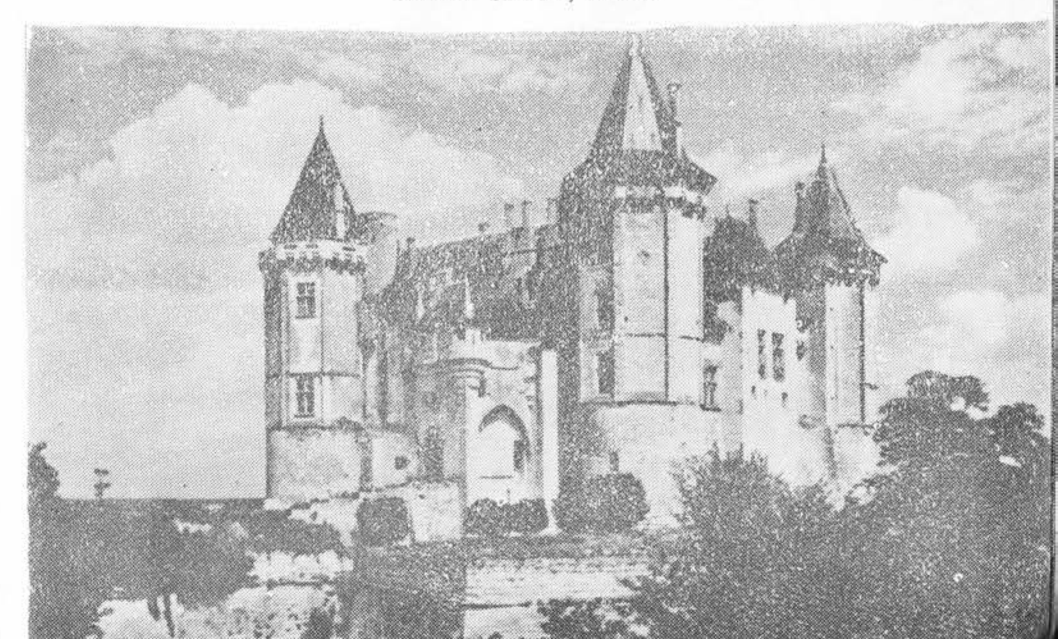


Fig. 13 a
Pol, Hennequin și Herman de Limbourg — *Les Trés Riches Heures du duc de Berry* (luna septembrie), miniatură, Muzeul Condé, Chantilly.

Fig. 13 b.
Castelul Saumur, vedere.



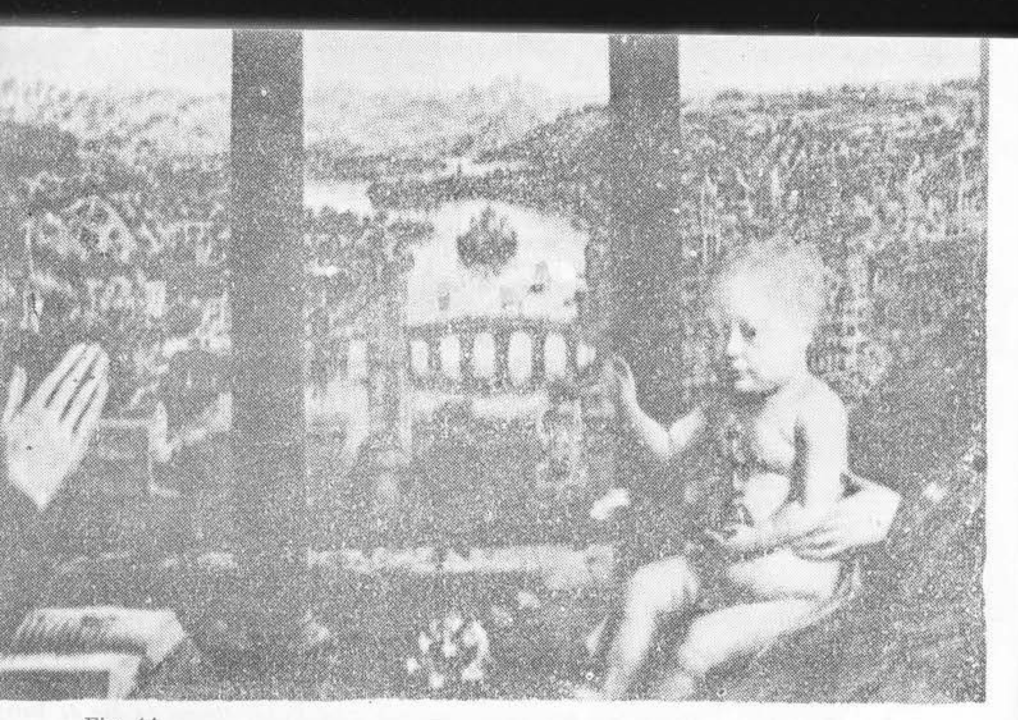


Fig. 14
Jan Van Eyck — *Madona Cancelarului Rolin*, detaliu, Muzeul Louvre, Paris.



Fig. 15
Jan şi Hubert Van Eyck — *Triptic, Mielul Mistic* Saint-Bavo, Gand.

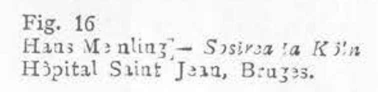


Fig. 16
Hans Memling — *Sosirea la Köln*
Hôpital Saint Jean, Bruges.

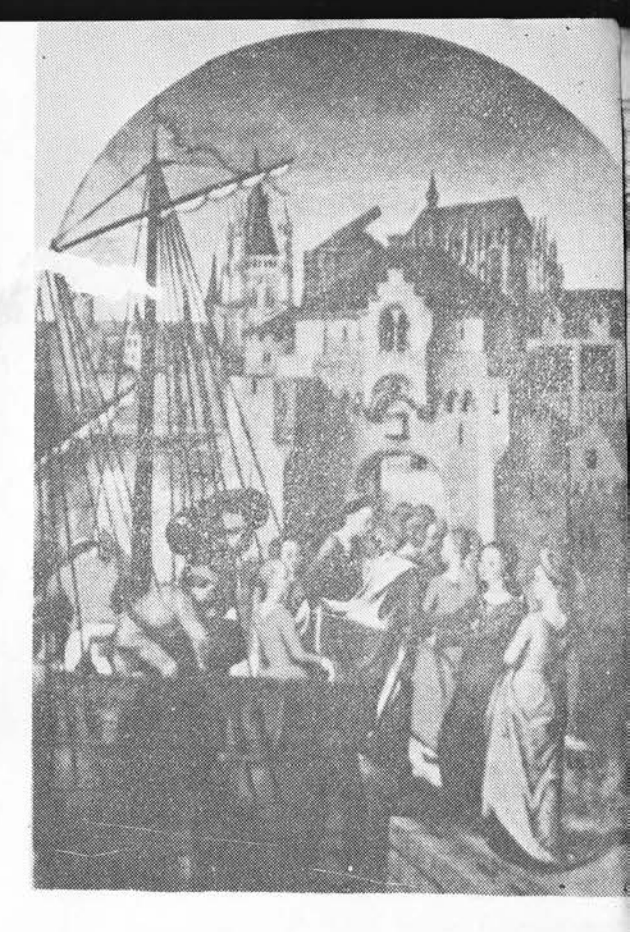


Fig. 17
Hans Memling — *Cele şapte bucurii ale Mariei.* Alte Pinakothek, München.

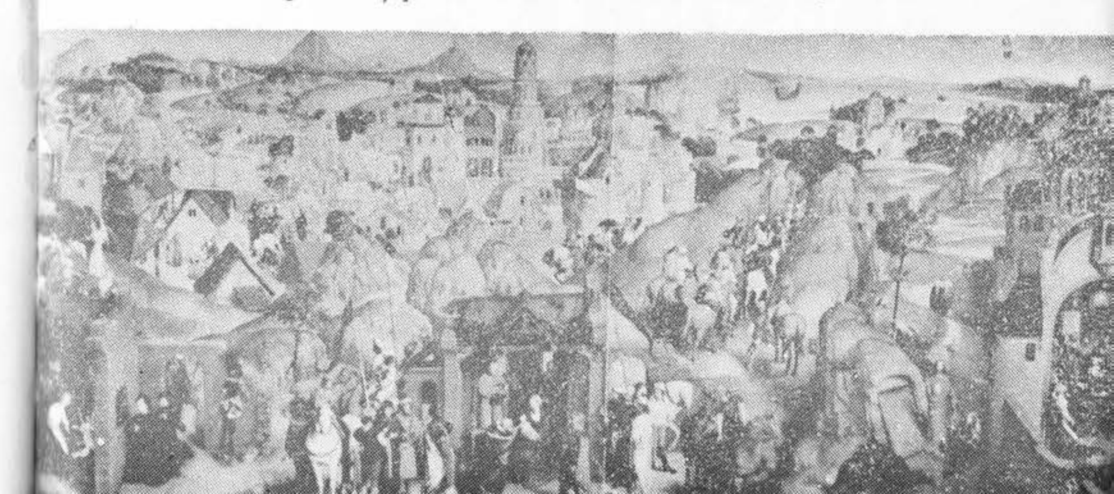




Fig. 18 a.
Maestrul Viziunii Sf. Gudule — *La Prédication*, detaliu, Muzeul Louvre, Paris.

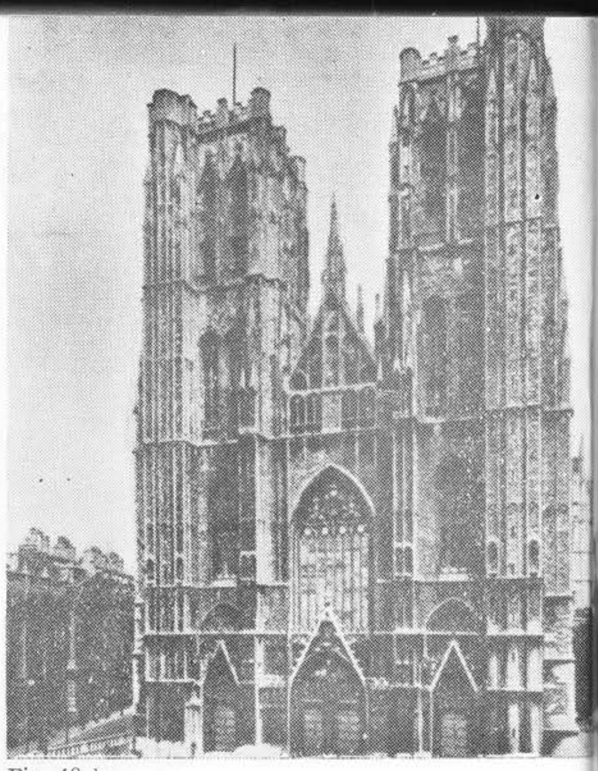


Fig. 18 b.
Bruxelles — Sainte Gudule, fațadă.

Fig. 19
Pieter Bruegel cel Bătrîn — *Turnul Babel*, Kunsthistorisches Museum, Viena.

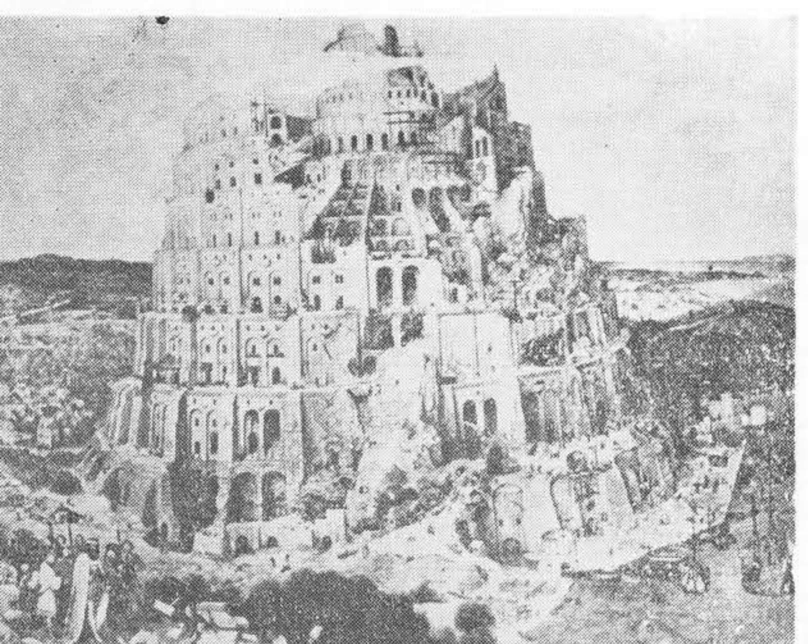
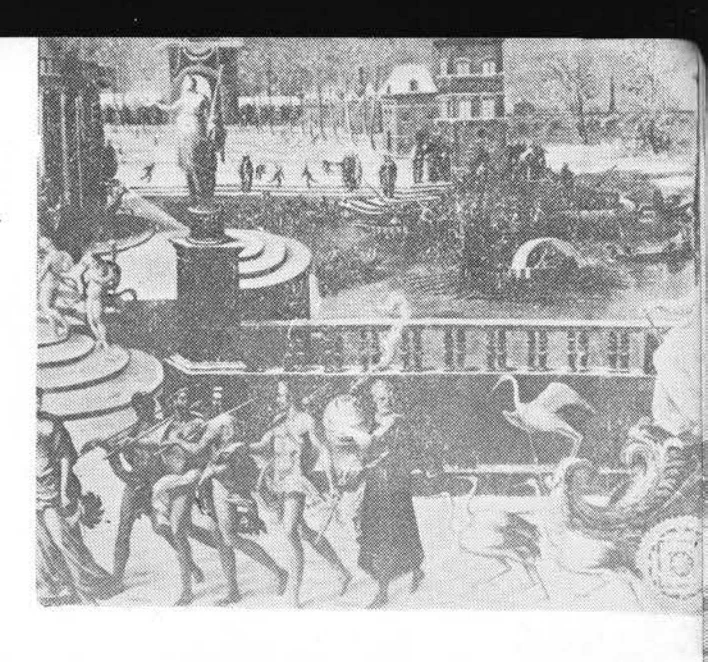
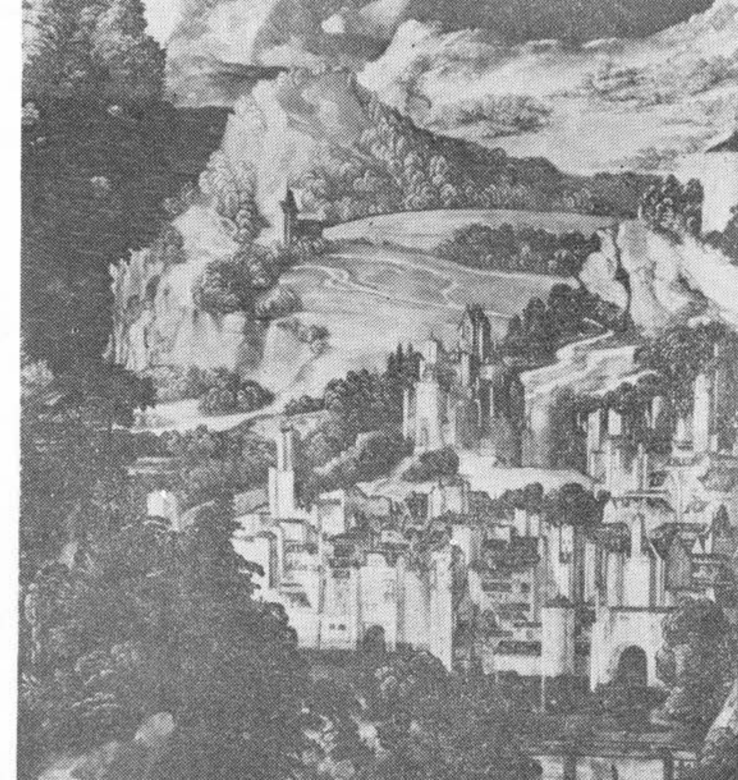


Fig. 20
Antoine Caron — *Triumful iernii*, detaliu.





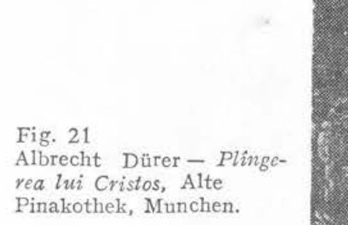
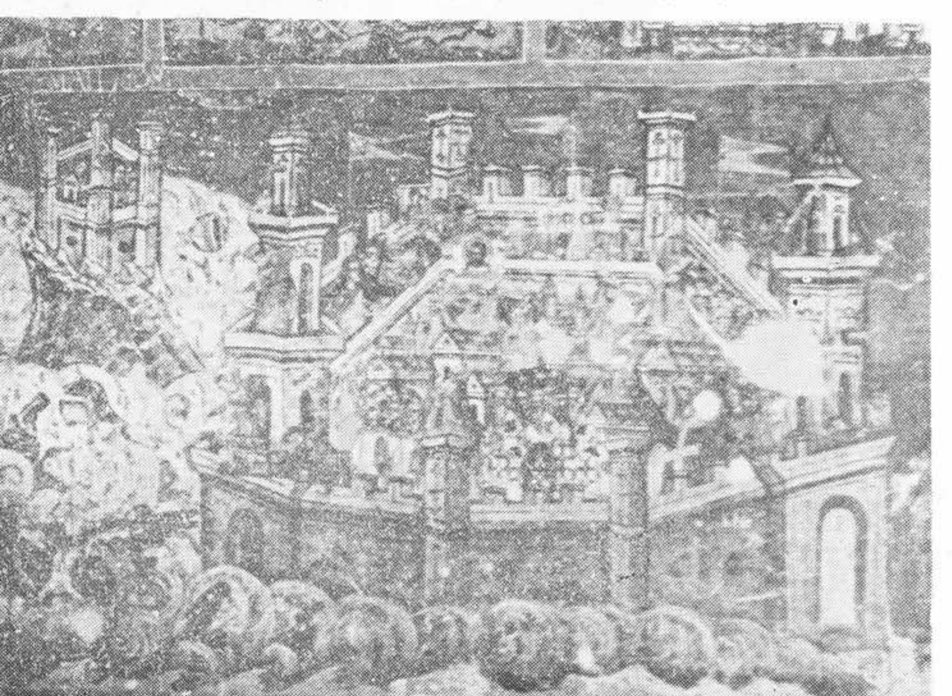


Fig. 21
Albrecht Dürer — *Plîngerea lui Cristos*, Alte Pinakothek, Munchen.



Fig. 22
El Greco — *Vederea și planul orașului Toledo*, Museo del Greco, Toledo.

Fig. 23
Asediul Constantinopolului, frescă, Mînăstirea Moldovița, fațada sud.



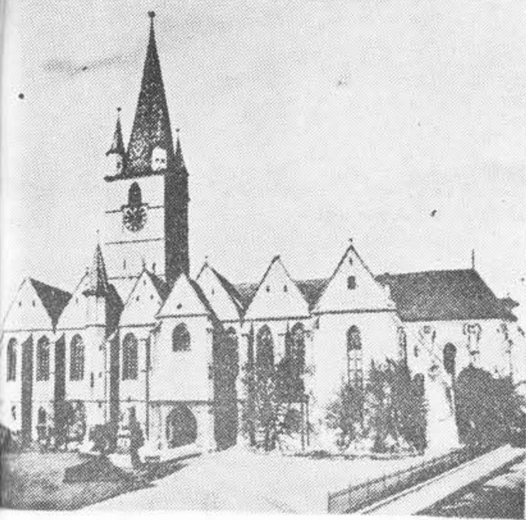


Fig. 24 a.b.
Sincronismul arhitecturii gotice din România cu cea europeană: a — Sibiu, b — Grâces.

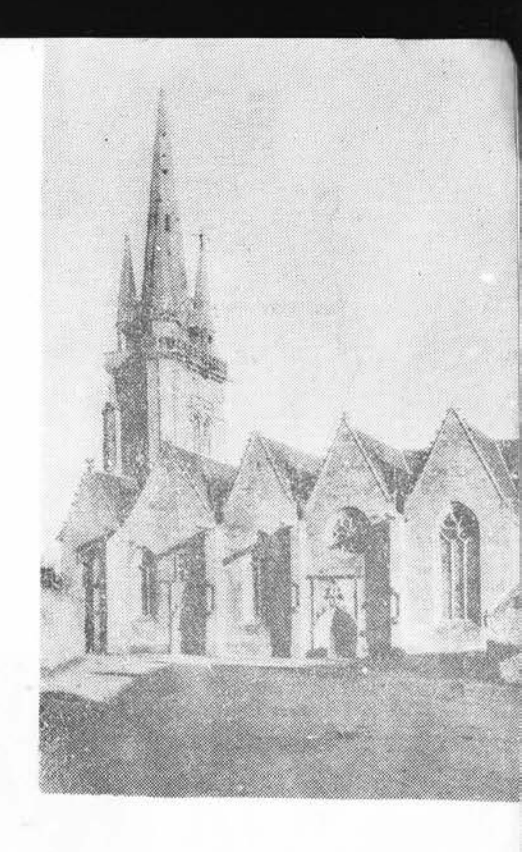


Fig. 25
Jan Bruegel — *Uliță sătească*, Kunsthistorisches Museum, Viena.

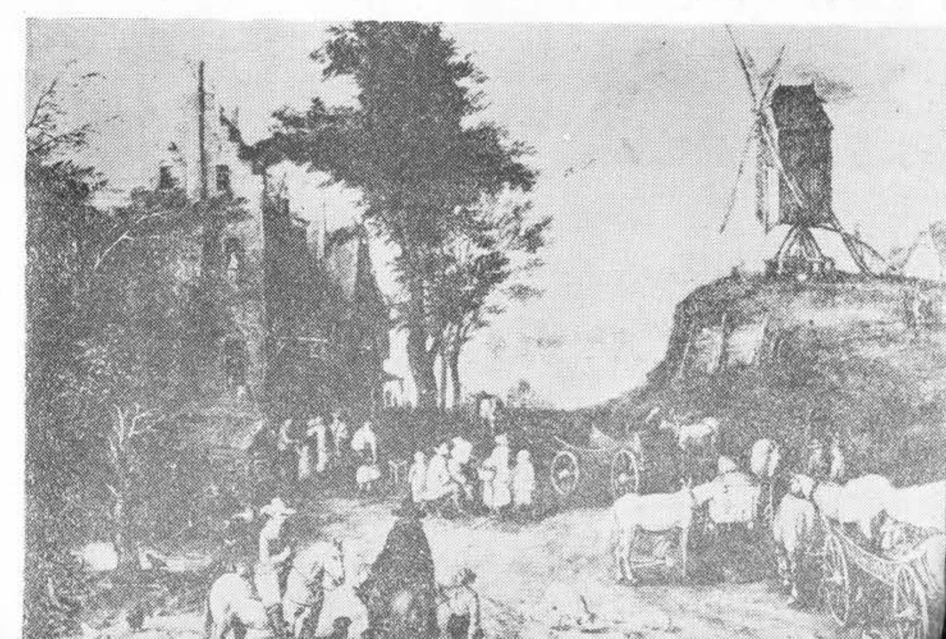




Fig. 26
Jan Vermeer Van Delft — *Strada din Delft*, Rijkmuseum, Amsterdam.



Fig. 27
Nicolae Poussin — *Ciuma din Ashdod*, Muzeul Louvre, Paris.

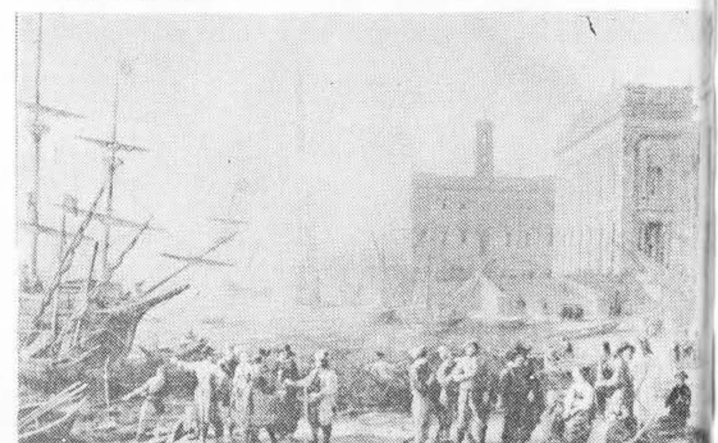


Fig. 28
a. Claude Lorrain — *Vederea unui port*, Muzeul Louvre, Paris.



Fig. 28
b. Palatul Senatului. Piazza del Campidoglio, Roma.

Fig. 29
Andrea del Pozzo — *Studiu pentru bolta de la San Ignazio*, detaliu, Palazzo Corsini (Galeria Nazionale di Arte antica), Roma.

Fig. 30
Wenzel Hollar — *Tcamna*, gravură.





Fig. 31
Pinacesco Guardi — *Canal Grande şi Ponte Rialto*, Pinacoteca di Brera, Milano.



Fig. 32
Antonio Canaletto— *Riva degli Schiavoni*, Museum of Art Toledo, Ohio.



Fig. 33
Feodor Alexeiev — *Vederea cheiului Palatului dinspre Fortăreața Petropavlovsk* Galeria Tretiakov, Moscova.

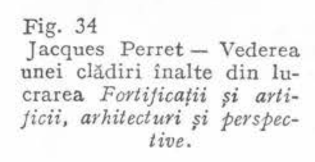
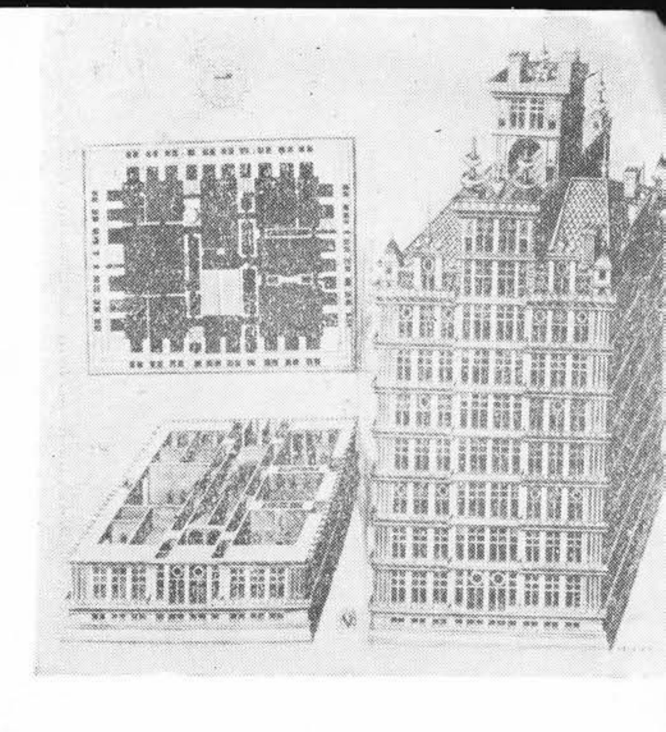


Fig. 34
Jacques Perret — Vederea unei clădiri înalte din lucrarea *Fortificații și artificii, arhitecturi și perspective*.



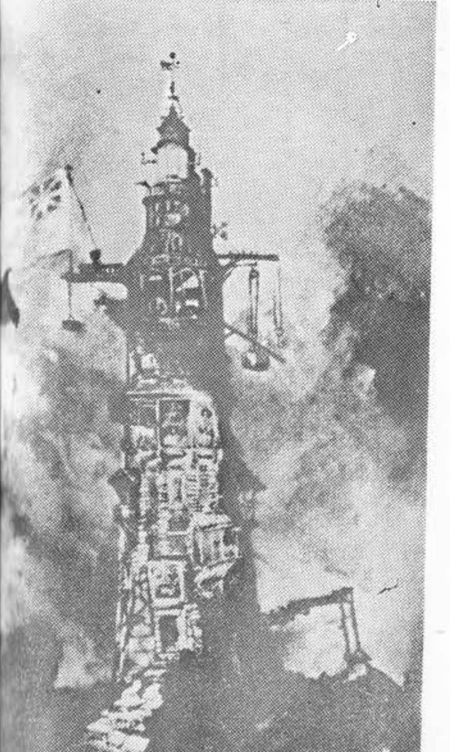


Fig. 35
Victor Hugo — *Farul din Eddystone*. Muzeul Victor Hugo, Paris.

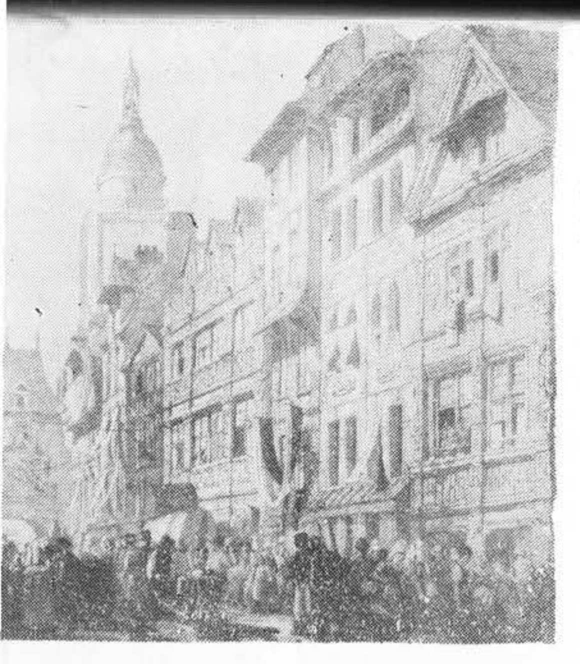


Fig. 36 a.
Richard Parkes Bonnington
— *Rue du Gros Horloge, Rouen.*



Fig. 38 a.
Peter Moran — *Taos,* Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas.

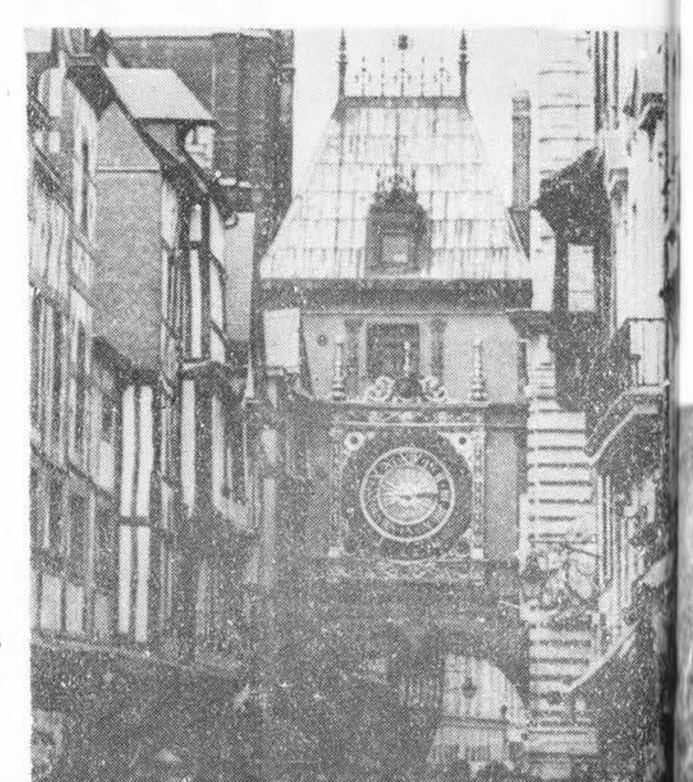


Fig. 36 b.
Rue du Gros Horloge, Rouen, vedere.

Fig. 38 b.
Taos (New Mexico) — Palatul de Justiție.



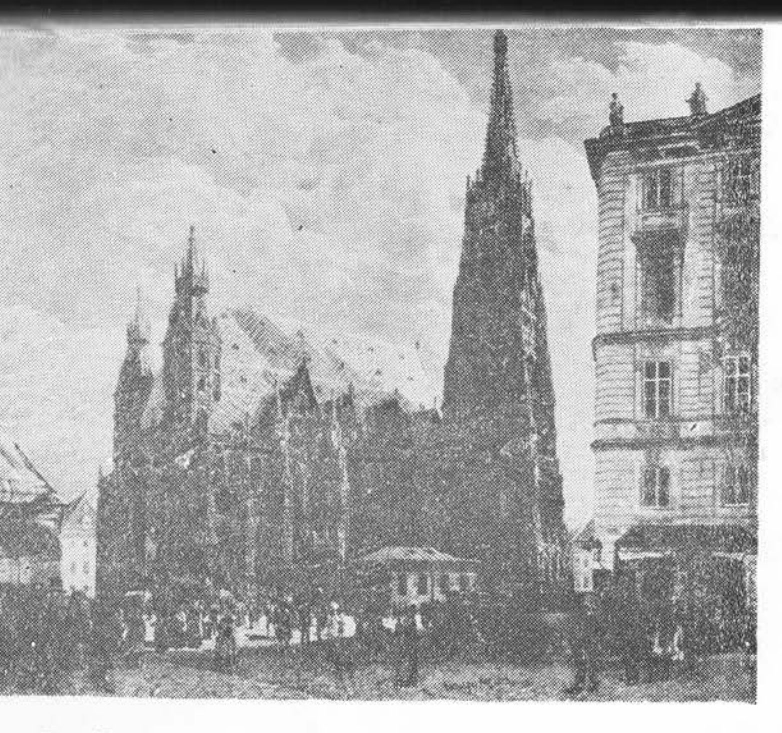


Fig. 37
Rudolf Von Alt — *Stephansdom dinspre „Stock-im Eisen"*.

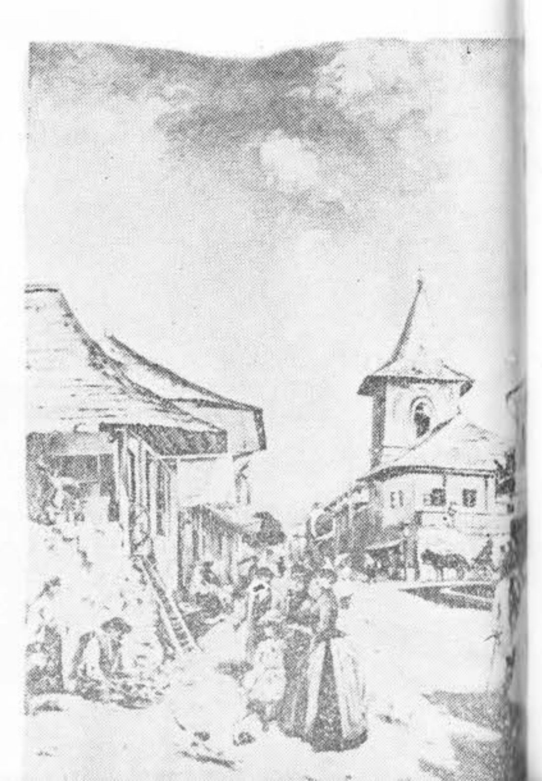


Fig. 39
Theodor Aman — *Pe o stradă din Cîmpulung*, Muzeul de Artă București.

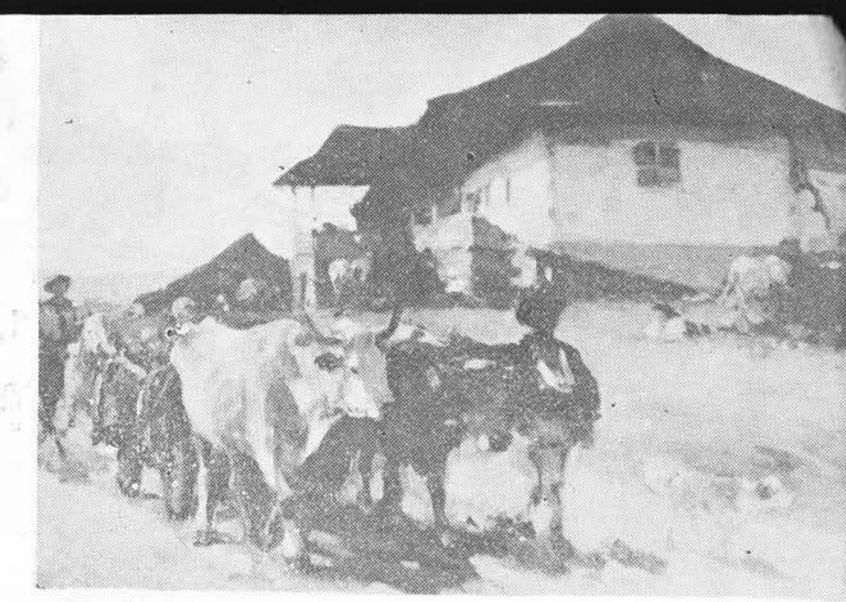


Fig. 40
Nicolae Grigorescu — *Hanul de la Orăţii*, Muzeul de Artă București.

Fig. 41
Ion Andreescu — *Iarna la Barbizon* (1881) ,Muzeul Colecţiilor de Artă, București.



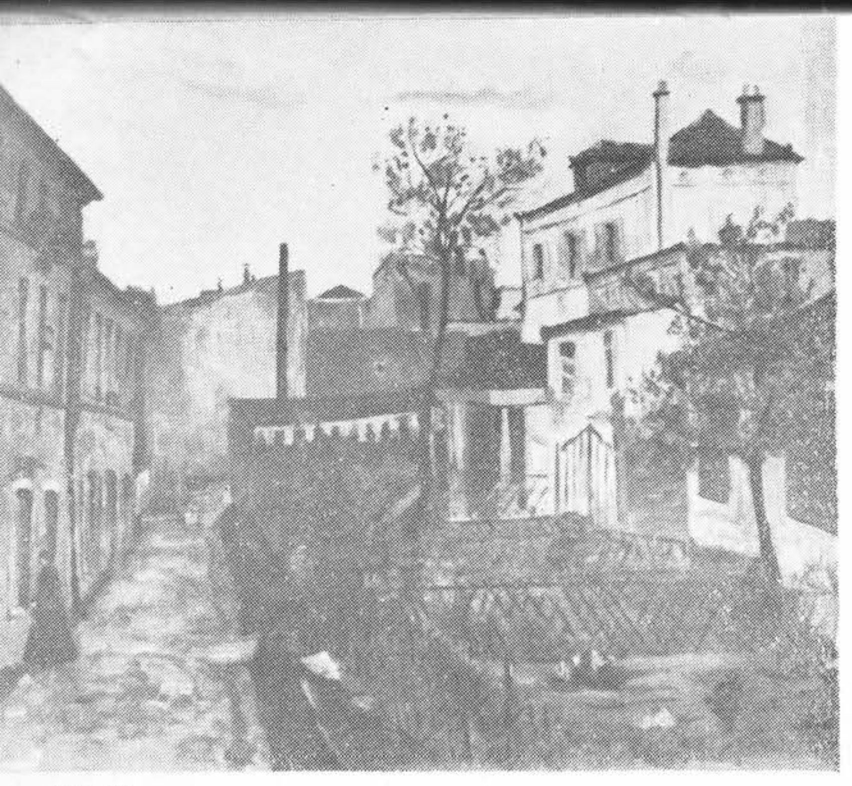


Fig. 42
Armand Guillaumin — *Montmartre*, Colecție particulară, Geneva.

Fig. 43
Vincent Van Gogh — *L'Église d'Auvers*, Musée du Jeu de Paume, Paris.

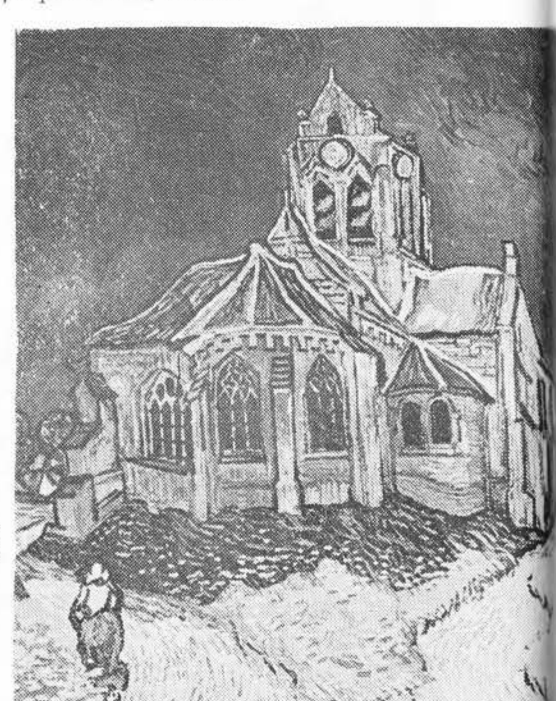
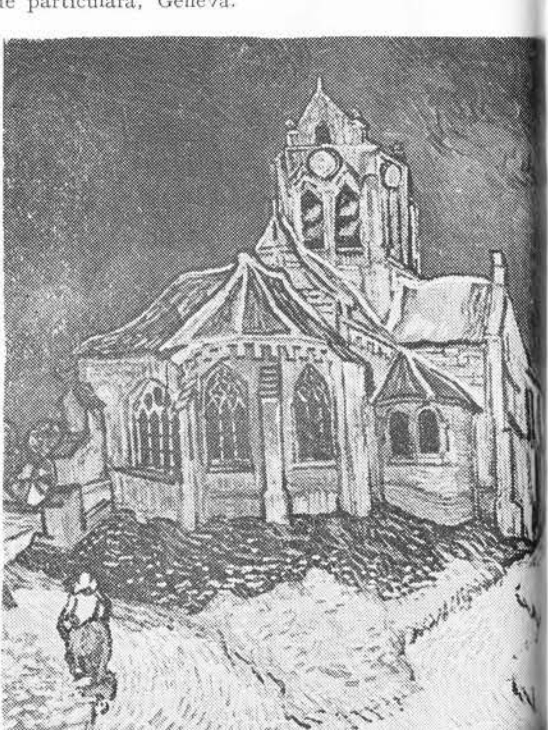



Fig. 44
Maurice Utrillo — *Scările de pe Rue Muller*, Colecția particulară, Paris.

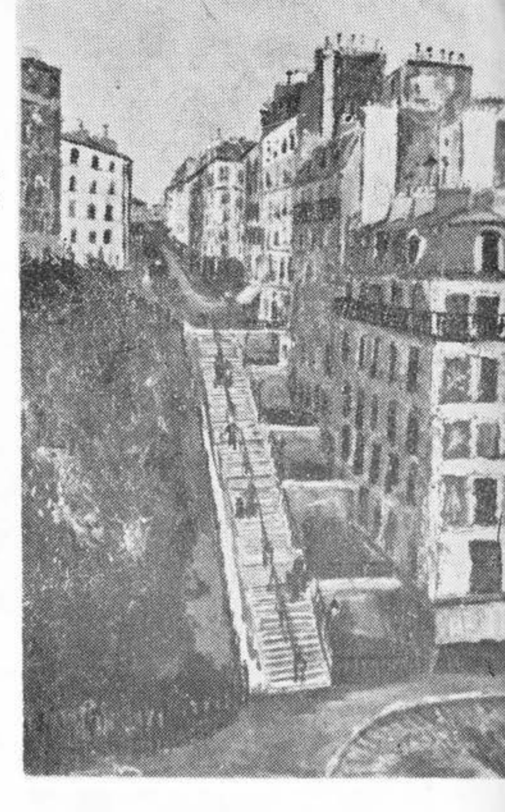
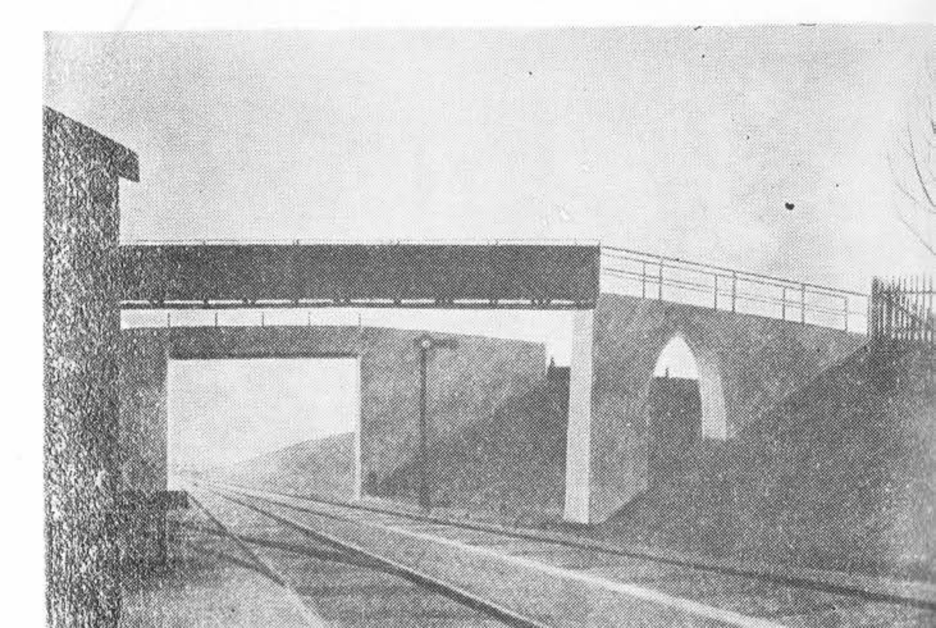


Fig. 45
Georg Schrimpf — *Pasaj de cale ferată*. Staatliche Museen, Berlin, (Nation — Galerie)



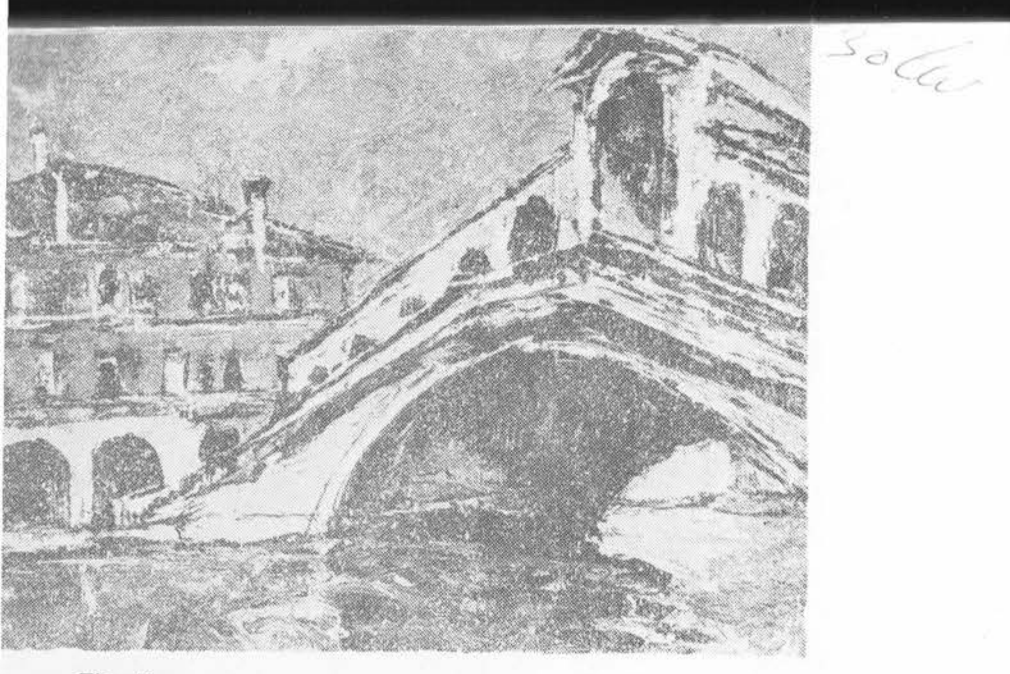


Fig. 46
Gheorghe Petraşcu — *Podul Rialto*, Colecţia Gh. Petraşcu.

Fig. 47
Nicolae Dărăscu — *Piaţa Teatrului în ploaie*, Muzeul de Artă Bucureşti.

